University Library

Revista Iberoamericana

Durham, N. C.

Organo del Instituto Internacional
de
Literatura Iberoamericana

Volumen XIV Junio de 1948 Número 27

LATIN-AMERICAN SETS

Academia Argentina de Letras, Buenos Aires. Boletín. Vols. 1-15 B. A. 1933-1946. ½ lea. $135.00

Amauta. Revista Mensual de Doctrina, Literatura, Arte, Polémica. Ed. J. C. Mariátegui. Nos. 1-32 (except Nos. 2, 11, 16, 26). Lima, 1926-1930. Unbd. 50.00

Anuario de la Academia Colombiana de la Lengua. 1874-1943. 10 vols. & suppl. to Vol I. (Reprint.) Bogotá, 1935-1943. Unbd. 150.00

Atlántida. Ciencias, letras, arte, historia americana, administración. 13 vols., ill. B. A., 1911-1914. ½ cl. 50.00

Biblioteca Argentina de Libros Raros Americanos. (Buenos Aires, Universidad.) Reimpresión facsimilar. 5 vols. B. A., 1922-1927. Unbd. 85.00

Biblioteca de Cultura Peruana. Ed. Ventura García Calderón. Series I in 12 vols. P. 1938. Unbd. 24.00
Literatura Inca; Diccionario de Peruanismos; Los Cronistas de la Conquista; Santos Chocano — Poesías escogidas, etc.

Calandrelli, M. Diccionario Filológico-Comparado de la Lengua Castellana. 12 vols. B. A., 1880-1913. ½ cl. 50.00

Colección de Libros Cubanos. Ed. Fernando Ortis. 42 vols. Havana, 1927-1939. Lea. 150.00
A synthesis of Cuban literature and history.

Colección Panamericana. 32 vols. B. A., 1945. Cl. 110.00
The classics of Latin America and literary anthologies of the various countries.

Cuadernos de Cultura. 33 vols. Havana, c1935-1944. Cl. 90.00

Ercilla y Zúñiga, Alfonso de. La Araucana. Edición del Centenario ilustrada con grabados, documentos, notas históricas y bibliográficas y una biografía del autor. 5 vols. Ed. José Toribio Medina. Folio. Santiago. Unbd. 125.00

Estudio. Organo del Centro de Historia de Santander. Nos. 1-157 bound in 11 vols. (Nos. 153-157, unbd.) Bucaramanga, 1931-1944. ½ lea. 175.00

Gómez de Avellaneda, G. Obras. Edición Nacional del Centenario. The definitive edition of the poetess' writings. 6 vols. Havana, 1914. ½ lea. 50.00

Grandes Escritores Argentinos. Ed. Alberto Palcos. 100 vols. B.A., n.d. Cl. 150.00
The classics of Argentina. Many of the titles are not readily available in any other editions.

Hijo Pródigo (El). Revista Literaria. Nos. 1-40. México, 1943-1946. Unbd. 40.00

Hostos, Eugenio María de. Obras Completas. 20 vols. Havana, 1939. Cl. 30.00

Neruda, Pablo. Obra Poética. 10 vols. Santiago, 1947-1948. Unbd. 15.00

Román, Manuel Antonio. Diccionario de Chilenismos y de Otras Voces y Locuciones Viciosas. 5 vols. Santiago, 1901-1918. ¾ cl. Rare. 90.00

Selección Samper Ortega de Literatura Colombiana. 100 vols. & index in 12mo. Bogotá, 1935-1937. Unbd. 100.00
A carefully chosen collection of Colombian writing.

A complete catalog of Romance Language Sets is available on request.

STECHERT-HAFNER, INC.

31 East 10th Street. New York 3, N. Y.

XUM

MEMBERS AND SUBSCRIBERS

THE *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* was organized in 1938 in order to advance the study of Iberoamerican Literature, and to intensify cultural relations among the peoples of the Americas.

To this end, the Institute publishes the REVISTA IBEROAMERICANA, on the 15th day of the months of February, June and October of each year and it maintains Standing Committees to facilitate: the coordination of linguistic and literary research; the promotion of cultural relations; the creation of chairs of Iberoamerican Literature in the United States, and of chairs of North American Literature in Iberoamerica; and the printing of notable books by Iberoamerican authors —in their original languages and in English translation—, and of works of erudition and text books for teaching.

Members of the Institute meet every two or three years, and are of two categories: regular members who pay $4.00 a year, and *Patron Members* who pay a minimum of $10.00 a year.

Institutions such as universities, colleges and libraries will become subscribers (at $4.00 a year), or *Subscribing Patrons* (at a minimum of $10.00 a year) without holding membership in either case.

Regular members and suscribers receive the incoming issues of the REVISTA IBEROAMERICANA free, but *Patrons* (whether *Members* or *Subscribers*) receive in addition all the incoming publications of the Institute, such as the CLASICOS DE AMERICA, the MEMORIAS of the Congresses, etc., and their names will be printed in the REVISTA IBEROAMERICANA at the end of the year.

NOTICE

We hope that you will become a member of the Institute, and if you cannot become one of its *Patrons* we urge that you obtain a *Patron Subscription* for your school library, which then will receive the full cultural benefit of our publications. Let us count upon your cooperation.

Name of regular member or subscriber ($4.00) .....

.....

Name of Patron Member or Subscriber ($10.00, minimum) .....

.....

Address in full .....

Please make your checks payable to the *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* and mail your dues to Dr. John A. Crow, Treasurer —University of California, Los Angeles, Cal.—, *the only person with whom you are to deal in matters relating to the circulation and distribution of all the publications of the Institute.*

XUM

SOCIOS Y SUSCRITORES

EL *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* se organizó en 1938 con el fin de adelantar el estudio de la Literatura Iberoamericana, e intensificar las relaciones culturales entre todos los pueblos de América.

Con este fin, el Instituto publica la REVISTA IBEROAMERICANA, cada cuatro meses, en los de febrero, junio y octubre, y mantiene Comisiones Permanentes encargadas de facilitar: la coordinación de investigaciones lingüísticas y literarias; el intercambio cultural; la creación de cátedras de Literatura Iberoamericana en los Estados Unidos, y la de cátedras de Literatura Angloamericana en Iberoamérica; y la publicación de obras notables de autores iberoamericanos —en el idioma original y en traducción inglesa—, y la de obras de erudición y textos de enseñanza.

Los socios del Instituto se reúnen en Congresos cada dos o tres años, y son de dos categorías: el socio de número, cuya cuota anual es de *cuatro dólares* en los Estados Unidos y de sólo *dos dólares* en los demás países; y el *Socio Protector*, cuya cuota mínima es de *diez dólares* al año.

Las bibliotecas, colegios, universidades y demás instituciones que, sin ser socios, sí favorecen al Instituto, son de dos categorías: el suscritor corriente, cuya cuota anual es de *cuatro dólares* en los Estados Unidos y de sólo *dos dólares* en los demás países; y el *Suscritor Protector*, cuya cuota mínima es de *diez dólares* al año.

La REVISTA IBEROAMERICANA se sirve gratuitamente a los socios de número y a los suscritores corrientes del Instituto, pero tanto los *Socios Protectores* como los *Suscritores Protectores* reciben, además de la revista, las demás publicaciones que vayan saliendo, tales como los CLASICOS DE AMERICA y las MEMORIAS, y sus nombres se publican en la REVISTA IBEROAMERICANA al fin de cada año.

ADVERTENCIA

El Instituto invita encarecidamente a quienes simpaticen con los fines que persigue, a que se hagan cuanto antes, ora socios, ora Protectores de él. Quienes así lo apoyen deben enviar su cuota anual, *por adelantado*, en forma de giro postal o bancario pagadero al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y por conducto del Dr. John A. Crow, Tesorero —University of California, Los Angeles, Cal.—, *que es la única persona encargada de la circulación y la distribución de las publicaciones del Instituto.*

La REVISTA IBEROAMERICANA establecerá el canje con otras publicaciones análogas cuando así lo soliciten por escrito, y *siempre y cuando el canje se haga por el conducto único de su Director Literario, Dr. Julio Jiménez Rueda, Puebla 394, México, D. F.*

Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional
de
Literatura Iberoamericana

Publicación a cargo de:

Julio Jiménez Rueda: Director Literario
Puebla Nº 394, México, D. F.

Francisco Monterde: Director Técnico
Universidad Nacional de México, México, D. F.

Coeditores:

John E. Englekirk
Tulane University
New Orleans. La.

Sturgis E. Leavitt
University of North Carolina
Chapel Hill, N. C.

Carlos García-Prada
University of Washington
Seattle 5, Wash.

A. Torres-Rioseco
University of California
Berkeley, Calif.

E. Herman Hespelt
(Sección de Anuncios)
New York University
New York, N. Y.

XUM

Mesa Directiva del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

PRESIDENTE

Raimundo Lazo, Universidad de La Habana, La Habana, Cuba.

VICEPRESIDENTES

Ernest R. Moore, Syracuse University, Syracuse, New York
Gastón Figueira, Montevideo, Uruguay
Mariano Picón-Salas, Bogotá, Colombia

SECRETARIO

John T. Reid
University of California
Los Angeles, Cal.

TESORERO

John A. Crow
University of California
Los Angeles, Cal.

DIRECTOR DE PUBLICACIONES

Julio Jiménez Rueda
Puebla 394, México, D. F.

DELEGADOS

Miguel N. Lira, *México*; L. E. Nieto Caballero, *Colombia*; Arturo Uslar Pietri, *Venezuela*; Augusto Arias y Abel Romeo Castilla, *Ecuador*; Estuardo Núñez, *Perú*; Fernando Díez de Medina, *Bolivia*; Alberto Zum Felde, *Uruguay*; Cecilia Meireles y William Berrien, *Brasil*; Raimundo Lida, *Argentina*; Raúl Silva Castro, *Chile*; David Vela, *Nicaragua*; Catalino Arrocha, *Panamá*.

COMISIONES PERMANENTES

I. Sección de Coordinación de Investigaciones Lingüísticas y Literarias: Presidente: E. K. Mapes, State University of Iowa, Iowa City, Ia. Vocales: L. B. Kiddle, Julio Jiménez Rueda, Eduardo Neale Silva, Raúl Silva Castro.

II. Sección de Bibliografías:
Presidente: Ernest R. Moore, Syracuse University, Syracuse, New York, Vocales: Madaline Nichols, Ralph Warner, Fermín Peraza Sarausa.

III. Sección General de Publicaciones:
Director: Julio Jiménez Rueda, Puebla 394, México, D. F. Vocales: Sturgis E. Leavitt, Angel Flores, L. B. Kiddle, John E. Englekirk.

SUBCOMISIONES

Revista Iberoamericana, Julio Jiménez Rueda, Director Literario.

Clásicos de América, Julio Jiménez Rueda, Editor; Coeditores, Arturo Torres-Rioseco, Carlos García-Prada, William Berrien y Mariano Picón-Salas.

Obras de Altos Estudios Literarios y Lingüísticos, Editor, Sturgis E. Leavitt; Coeditores, Otis H. Green, Irving Leonard y Astrojildo Pereira.

Traducciones: Angel Flores, Editor; Coeditores: Harriet de Onís. Katherine Anne Porter, Duddley Poore y G. W. Umphrey.

Diccionarios: Editor, L. B. Kiddle.

IV. Sección de Intercambio Cultural:
Presidente: John A. Crow, University of California, Los Angeles, Cal.
Vocales: Lawrence Dugan, Concha Romero James, Alberto Lopes y William Berrien.

Esta Revista aspira a constituir, gradualmente, una vital representación de los grandes valores espirituales de la creciente cultura iberoamericana.

Sus directores, así como el Instituto, quieren hacer vivo el lema qué cifra el ideal de su obra: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

Se reflejará en sus páginas una clara imagen del pensamiento de Iberoamérica.

XUM

SUMARIO

EDITORIAL

J. J. R.: El centenario del natalicio de Justo Sierra.—Cuarto Congreso de Catedráticos de Literatura Iberoamericana 9

ESTUDIOS

JULIO JIMÉNEZ RUEDA: Don Justo Sierra, en el centenario de su nacimiento 13

MANUEL PEDRO GONZÁLEZ: Cien años de novela mexicana 23

RAFAEL HELIODORO VALLE: José Trinidad Reyes, humanista y poeta 31

EMILIA ROMERO: Un libro ignorado de Manuel Nicolás Corpancho: "Flores del Nuevo Mundo" 37

ALBERTO TAURO: Pensamiento burgués, en la poesía de Luis Benjamín Cisneros . . . 45

ABEL NARANJO VILLEGAS: La parábola del retorno 63

AUGUSTO TAMAYO VARGAS: Peripecia del mar y de la costa en Abraham Valdelomar . . . 73

PABLO AVILA: "La Cisma de Ingalaterra" y "Ana Bolena" 91

ABRAHAM ARIAS-LARRETA: Panorama de la literatura peruana. Itinerario Espiritual . . 97

MANUEL CARRERA STAMPA: Una obra mexicana del siglo XVII (1601), desconocida . . 109

MARIO CAMARINHA-DA-SILVA: Sôbre a poesia romântica no Brasil 117

PERFILES

GASTÓN FIGUEIRA: Escritoras iberoamericanas: I María Enriqueta. II Delmira Agustini. III Alfonsina Storni. IV María Alicia Domínguez. V Ana Amelia C. de Mendonça. VI Rachel de Queiroz 125

RESEÑAS

GASTÓN FIGUEIRA: *La resurrección de Homero en el siglo XX*, por Luis Alberto Menafra . 139

———. *Introducción a la filosofía*, por E. S. Brightman 139

———. *Face iluminada*, por Eduardo Campos . 140

———. *Playa sola*, por Alberto Girri . . . 141

J. R. SPELL: *Tamarugal*, por Eduardo Barrios . 142

XUM

VOCABULARIO

DANIEL WOGAN Y AMÉRICO BARABINO: Los americanismos de Florencio Sánchez . . 145

INFORMACION

Necrológica 199

VOL. XIV México, D. F., 15 de junio de 1948. Nº 27

EDITORIAL

EL CENTENARIO DEL NATALICIO DE JUSTO SIERRA

EL día 26 de enero de este año, conmemoró México el centenario del natalicio de uno de sus más ilustres hombres de letras: don Justo Sierra, poeta, historiador, tribuno y educador que se incorpora por méritos propios a ese grupo de hombres insignes que en el siglo XIX trataron de dar a la América española una estructura que estuviera de acuerdo con el ritmo del mundo occidental contemporáneo: Domingo F. Sarmiento, Andrés Bello, Eugenio María de Hostos, Juan Montalvo, José Martí, civilizadores frente al caudillaje que gobernaba buena porción de nuestros países de América.

Justipreciando la tarea educativa y la obra literaria de don Justo Sierra, varias Universidades de nuestro Continente propusieron que a tan insigne hombre de letras se le considerara como "Maestro de América". México recibió esta proposición generosa con agradecimiento y entusiasmo, y la Universidad contribuyó al homenaje, en

XUM

primer término, editando las obras completas del maestro, para que se apreciara en su integridad el pensamiento del hombre que, a su paso por la Secretaría de Instrucción Pública de México, dejó honda huella en la historia de los grandes esfuerzos por elevar el nivel de cultura de su pueblo.

Don Justo Sierra nació en la ciudad de Campeche, en la península del sureste de México, el 26 de enero de 1848. Desde joven se inclinó al cultivo de las letras. Colaboró en los principales periódicos y revistas de su tiempo. Participó en la política afiliado al partido liberal. Don Ignacio Manuel Altamirano lo consideró como uno de sus discípulos predilectos. Fué diputado y magistrado en la Suprema Corte de Justicia de la Nación. Como Subsecretario primero y Secretario de Instrucción Pública después, en el Gabinete del Presidente Díaz, de 1905 a 1911, realizó una extraordinaria labor educativa que abarcó todos los aspectos de tan importante rama: desde el Jardín de Niños hasta la Universidad que reorganizó en 1910 dotándola de institutos de investigación y creando la Facultad de Altos Estudios, ahora Facultad de Filosofía y Letras. Murió el 13 de septiembre de 1912 siendo Ministro Plenipotenciario de México en Madrid.

Hombre de letras, se destaca como uno de los grandes oradores académicos de su tiempo; como historiógrafo y como poeta. Sus obras completas, en curso de publicación, comprenderán los siguientes tomos: *Estudio preliminar y obras poéticas*; *Teatro y narraciones*; *Crítica y ensayos literarios*; *Periodismo político*; *Discursos*; *Viajes*; *El exterior*; *La educación nacional*; *Ensayos históricos y semblanzas*; *Compendio de historia antigua*; *Historia general*; *Evolución política del pueblo mexicano*;

Juárez, su obra y su tiempo; *Epistolario y papeles privados* y *Apéndices, bibliografía e índices.*

No podía la REVISTA IBEROAMERICANA dejar pasar inadvertido este acontecimiento; por ello dedica las primeras páginas de este número a exaltar figura tan eminente del pensamiento americano.

CUARTO CONGRESO DE CATEDRATICOS DE LITERATURA IBEROAMERICANA

En el año de 1943 se reunió en la ciudad de Nueva Orleans, patrocinado por la Universidad de Tulane, el Tercer Congreso de Catedráticos de Literatura Iberoamericana y se acordó en él aceptar la invitación de la Universidad de La Habana, para que la sede del Cuarto fuera la capital de la República de Cuba.

Los acontecimientos que han conmovido al mundo en los últimos cinco años, impidieron la reunión de esta Asamblea en el año de 1945, como se propuso, y fué pospuesta su realización por unos tres años más. Vencidas las dificultades de todo orden que se han presentado para la realización del Congreso, el *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* se complace en anunciar la reunión de la próxima Asamblea para el año de 1949.

La Universidad de La Habana ha querido que el Congreso coincida con la celebración del centenario del natalicio de uno de los grandes educadores de la isla y paladín de la cultura en América: el filósofo y sociólogo don Enrique José Varona, y el *Instituto* ha recibido con gran complacencia esta sugestión.

XUM

Para la organización de todo lo relativo al Congreso, ha sido constituída una comisión formada por los más altos valores intelectuales de Cuba, como son don José María Chacón y Calvo, Jorge Mañach, Medardo Vitier, Juan J. Remos, Félix Lizaso, Juan Fonseca, José Russinyol, Ciro Espinosa, Fermín Peraza, Felipe Pichardo Moya, Anita Arroyo de Hernández y Salvador Bueno, bajo la presidencia de don Raimundo Lazo, catedrático de Literatura y Presidente ahora del *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*.

Como punto principal en su agenda, el Congreso discutirá la conveniencia de editar una biblioteca representativa de la Literatura Iberoamericana, en la que estén efectiva y juntamente comprendidos países, géneros, tendencias y autores de lengua española, de todo el Continente.

J. J. R.

ESTUDIOS

Don Justo Sierra, en el Centenario de su Nacimiento

Palabras leídas en la ceremonia que la Academia Mexicana Correspondiente de la Española, organizó para conmemorar el centenario del natalicio de don Justo Sierra.

A la Academia Mexicana Correspondiente de la Real Española tócabale, como es debido, tributar el homenaje que se le debe a la egregia figura de don Justo Sierra, el día mismo en que se conmemora el centenario de su nacimiento. Don Justo Sierra fué por años su director y a ella le consagró momentos inolvidables de acción fecunda, de estímulo sabiamente encaminado y buena parte del prestigio que comunicaba su personalidad cimera en las letras mexicanas. En lo que sí no ha estado en lo justo nuestra Academia es en haber conferido el panegírico de tan ilustre varón a la persona que tiene ahora el honor de leer estas páginas. Entre los miembros de la ilustre corporación hay, por fortuna, todavía discípulos que bebieron de labios del maestro la pura linfa de su enseñanza; hay colaboradores suyos en la gran obra educativa que emprendió desde la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes el maestro de la juventud de entonces y de siempre; hay, por último, amigos que supieron de la generosidad de su corazón y de la lealtad de su palabra; hay también quienes, con más autoridad y mejor estilo que yo, pudieran haber pronunciado el panegírico del que hoy ha sido

XUM

proclamado Maestro del Continente, grabando su nombre en el panteón de los héroes civiles de la América Española.

Personalmente no alcancé sus lecciones de historia en la Escuela Nacional Preparatoria. Físicamente lo conocí, porque su figura era popular entre los estudiantes que entraban a sus clases o salían de ellas en las primeras horas de la mañana. En nuestro barrio estudiantil, en la antigua calle del Reloj, que conserva el carácter que varias generaciones de estudiantes le han dado, de la principal vía de nuestro barrio latino, la figura del maestro que llegaba a su oficina a pie, calmoso y sonriente, infundía respeto y despertaba veneración. ¿A qué trazar el retrato que hemos visto multiplicarse por el lápiz, en estos últimos días de suprema consagración? ¿A qué repetir el rasgo que han intentado de su persona todos los escritores que antes y ahora se han puesto a evocar la apariencia física del gran escritor? Mejor que nadie, Alfonso Reyes nos ha dado en unas cuantas líneas la impresión de lo que fué el maestro: "El último retrato de Justo Sierra, comunicado desde Europa a las hojas periódicas, nos lo presenta como era: un gigante blanco. De corpulencia monumental, de rasgos tallados por el mármol, su enorme bondad hacía pensar a Jesús Urueta en aquellos elefantes a quienes los padres, en la India confían el cuidado de los niños. De los jóvenes era el tutor natural y entre los ancianos era el más joven. Viéndole mezclarse a la mocedad, los antiguos hubieran dicho que desaparecía como el dios Término entre el revoloteo de las Gracias y viéndole guiar a los otros, a veces sólo con la mirada o con la sonrisa lo hubieran comparado con Néstor, de cuyos labios manaban la sabiduría y la persuasión. Todo él era virtud sin afectaciones austeras, autoridad sin ceño, amor a los hombres, comprensión y perdón, orientación segura y confianza en el bien que llegaba hasta la heroicidad. Cierto aire zumbón y la facilidad en el epigrama sin hiel disimulaban, para hacerla menos vulnerable, su ternura." Así lo presentíamos nosotros, los que concurríamos a las aulas de la Preparatoria, al verlo llegar cotidianamente a la sede del Ministerio de Instrucción.

Más tarde le vimos desfilar a la retaguardia de la procesión académica que iba del Anfiteatro al Paraninfo de la Universidad después de haber pronunciado una de las más admirables oraciones que se han dicho en nuestra lengua. Su muerte en España nos

conmovió profundamente, como a todos los mexicanos capaces de comprender la pérdida que su desaparición significaba para el país.

El conocimiento paulatino de su obra afirmó en nosotros la idea de ser ella una de las fundamentales en la historia de las letras de nuestra América y de ser su autor uno de los grandes autores que en las postrimerías del siglo XIX y los primeros años del actual, se preocuparon por hacer la luz en el caos que las luchas internas y externas habían producido en la América a raíz de su emancipación.

El caudillismo había creado un clima de violencia en nuestro continente; América se debatía entre la dictadura y la anarquía, tratando fundamentalmente de encontrarse a sí misma. Surge entonces el tipo del pensador, del educador, del sociólogo que desea ardientemente explicarse la realidad en que vive su pueblo y modificar las condiciones de existencia de los habitantes de su región que luchan contra la miseria, la insalubridad, el analfabetismo y la miseria. Tiene el escritor un concepto mesiánico de su obra. Moralista, con un poco de profeta, se lanza a la lucha con igual brío que ochenta años antes lo hicieran los caudillos que combatieron por la independencia del Continente. A la legión de libertadores sigue la de civilizadores. Juan B. Alberdi sienta las bases de la prosperidad argentina, sobre el significado de su célebre apotegma: "gobernar es poblar"; Domingo Faustino Sarmiento consagra su vida a elevar el nivel de la educación de su pueblo; Hostos peregrina por América y defiende en España el derecho que tienen las últimas colonias españolas a obtener su libertad; Montalvo lanza violentos apóstrofes a la tiranía; Bello contribuye a la organización jurídica de Chile y se reconoce su magisterio humanista en toda América; Rodó estudia el choque de las dos civilizaciones que pueblan el Continente y hace del arielismo un paradigma. Uno de los más altos representativos de esta generación es, a la vez, libertador, civilizador y mártir. A esta generación de maestros que produce América en el momento de su definición como entidad de cultura, pertenece don Justo Sierra. Recibe de Altamirano la herencia de un apostolado, en momentos menos aciagos que los vividos por los hombres en la generación precedente. Vive su juventud, sin embargo, en los tiempos calamitosos de la intervención. Ha vivido la época generosa y ardiente del romanticismo político y del romanticismo literario, que ha soplado con violencia de huracán

XUM

en Europa y en América. Ha bebido en los grandes poetas románticos que le han precedido, el vino que produce la exaltación generosa y noble. Sabe que el poeta es no sólo fuente de emoción, sino antes guía de su pueblo. Que el artista tiene una misión educadora que llenar y a ella debe consagrarse íntegramente. Hugo, el gran padre Hugo, que Justo Sierra admirara toda su vida; Lamartine, Alfredo de Vigny habían puesto la muestra del poeta al servicio de los grandes anhelos populares. Se lanzan a la política como medio de servir a los humildes. "Poetas y reformadores —dice Roger Picard en su obra *El romanticismo social*—, Fourrier y Saint Simon tanto como Hugo o Lamartine, enfocaban la reforma profunda de la sociedad en nombre de la fraternidad humana y la justicia. Se tendía a constituir una nueva fe que rejuveneciera y utilizara el cristianismo; todos los pensadores se esforzaban en definirla y en exaltarla en verso y en prosa." Libertad, Justicia, Progreso son las palabras que los escritores del romanticismo y del post-romanticismo inscriben en sus banderas. Justo Sierra, que las ha oído constantemente en su juventud, repetirá una frase que tiene su vigencia en este período de exaltación del sentimiento popular: "El pueblo tiene hambre y sed de justicia." El progreso será para él una obsesión como lo fué para los pensadores románticos y lo ha de ser más tarde para los positivistas, que con el amor como base y con el orden como medio, pretenden alcanzar el progreso como fin.

Los románticos se sentían herederos de los hombres que habían realizado la revolución en 1789. El mismo gran suceso "se les aparece a los románticos como una especie de acontecimiento sobrenatural, marcado por el sello de la divinidad" — dice el mismo autor. No es extraño, pues, que sientan la gran conmoción política y social que la revolución francesa implica en su propia entraña. Las mejores páginas de la *Historia universal* de Sierra, son indudablemente las que dedica a describir las jornadas en que se desenvuelve la gran tragedia: la reunión de los Estados generales; la proclamación de la soberanía nacional; el 14 de julio; la Asamblea Constituyente... Al leerlas se percibe hasta qué punto el maestro sentía los acontecimientos que narraba; cómo vivía las diversas etapas de la tragedia y cómo sabía interpretar a sus personajes.

Literariamente Justo Sierra nace también en las postrimerías del romanticismo, en su primera fase de exaltación sentimental. Sus "Conversaciones del domingo" y sus *Cuentos románticos*, derivación

de las primeras, nos describen al joven atraído por las grandes corrientes que inspiraban a los poetas y prosadores del segundo tercio del siglo pasado. El llamar románticos a sus cuentos, ya es sugerente. Ignacio Ramírez y Altamirano, grandes animadores, lo inician en sus primeros pasos en el campo de las letras. De Altamirano ha de heredar su impulso generoso por descubrir y encauzar vocaciones; del *Nigromante*, su capacidad razonadora. Lo apadrina Guillermo Prieto en sus andanzas por las redacciones de los periódicos y Vicente Riva Palacio lo iniciará en los secretos de la historiografía. Su cultura se ha formado en el conocimiento de los clásicos españoles y de los grandes poetas franceses. De éstos lo han de atraer, fundamentalmente, Hugo y Musset. Ha de amar a los franceses después, menospreciando un poco a los españoles —característica de la época—, aunque admire y trate personalmente a los grandes escritores de la España que él conoció: Menéndez Pelayo, Valera, Pérez Galdós.

La sombra de Michelet lo guía en la interpretación de los hechos históricos. Al amparo del positivismo se hace historiador. Gusta del maravilloso estilo de Renan, y de la arquitectónica precisión de Taine. Vive intensamente esta época constructiva de la República; pero acaba por señalar las limitaciones del positivismo. "Dudemos; en primer lugar, porque si la ciencia es nada más el conocimiento sistemático de lo relativo, si los objetos en sí mismos no pueden conocerse, si sólo podemos conocer sus relaciones constantes, si esto es la verdadera ciencia ¿cómo no estaría en perpetua evolución, en perpetua discusión, en perpetua lucha? ¿Qué gran verdad fundamental no se ha discutido en el terreno científico, o no se discute en estos momentos?" — expresa el maestro en ese magistral discurso dedicado a honrar la memoria de don Gabino Barreda, que ha comentado tan admirablemente don Antonio Caso: "Reproducir en sí mismo los diferentes tipos de vida del pasado —según piensa Renan—, tal fué el ejercicio moral que eligió Justo Sierra, obedeciendo a su peculiar aptitud, para decir su mensaje interior, la buena nueva de su espíritu, a sus discípulos y sus conciudadanos. El poseía, justo a su idealismo ingénito, ese culto por la tradición, 'sociedad universal de inteligencia y corazones', ese sentido del pasado, tan escaso y tan admirable en estos pueblos latinoamericanos, víctimas más o menos conscientes de las utopías sistemáticas y de las redenciones imposibles; él supo ahijar la conciencia clarísima de

XUM

que no en balde se elaboró por nuestros padres las fórmulas social y política que predeterminan nuestros destinos; y logró precisarla en su obra, y lo que vale más aún, hacérnosla amar como hijos reconocidos y devotos." Espíritu proteico fué el de don Justo Sierra: poeta, cuentista, jurisconsulto, orador, historiador, educador... Comprendió como pocos el Renacimiento: basta leer el discurso que pronunció en honor de Vasco de Gama, con motivo del cuarto centenario del descubrimiento del camino marítimo para la India, para convencerse de ello, y fué él mismo una figura renacentista. Tuvo en el siglo XIX la curiosidad avasalladora que movió a los grandes hombres del XVI a la aventura de los descubrimientos y las conquistas, en el estadio de lo espiritual y de lo artístico. Fué uno de esos grandes espíritus que tenían capacidad para abarcar el conocimiento de las más variadas disciplinas: un Guicciardini, un Diego Hurtado de Mendoza, un Hernán Pérez de Oliva. La filosofía no le fué ajena. El la restituyó al lugar que merecía en la Universidad Nacional. Platónico lo llama don Antonio Caso porque fué como Platón un amante, pero "lo fué también por su ironía, vencedora o enemiga, al menos, del error, de los múltiples errores humanos, como la socrática; pero no corrosiva del ideal, calculadora y hedonística, como la del solitario maestro de los Parerga y Paralipomena nunca consejera de amar el egoísmo. Platón fué irónico, fué escéptico y padre intelectual de irónicos y escépticos. El gran intérprete del platonismo, Walter Pater, sin ánimo de zurcir paradojas sino con el propósito de comprobar la influencia en verdad insondable, de Platón en la humanidad pensadora, dice que el divino filósofo ateniense, compendio de todas las perfecciones intelectuales y estéticas del genio griego, ha tenido una doble descendencia histórica: la de los grandes dogmáticos idealistas, de Plotino a Hegel, que todo el mundo le reconoce y ha reconocido siempre, y la de los escépticos". A esta última pertenece don Justo Sierra, a pesar de su hondo sentido religioso y aun místico. "Era el suyo un amor ardiente e incontenible; filósofo, a la manera del misticismo ampliamente humano de los místicos españoles; no como el de Tolstoi, misericordioso y frío, según ha sabido precisarlo doña Emilia Pardo Bazán. Era un amor matizado de ironía; pero no súbdito de ella, no vasallo, sino imperante siempre y siempre fundamental."

Su vocación fué sin embargo la del historiador. A pesar de haber producido el siglo XIX grandes historiógrafos, don Justo Sierra

supera a todos por su exquisito don de comprensión del presente y del pasado. Era un intuitivo del alma del pretérito. Así explicaba esta intuición: "El desenvolvimiento de un alma primitiva que tiene por núcleo un carácter, que recibe color de los acontecimientos y tiende a recobrar sobre ellos y con ellos, se complica y se transforma a su vez en acontecimiento determinante de series de sucesos, cuya vibración se propaga indefinidamente en el tiempo, es un supremo espectáculo; no sé si hay otro igual para el espíritu: equivale al de la creación de un mundo, al del descubrimiento de una verdad fundamental. Es más importante porque encierra más drama, porque apasiona más, porque intensifica más la vida... Pues si este drama toma proporciones de una revolución histórica, si llega a servir de medida a la cantidad de influencia que puede lo histórico de un grupo humano tener en la Humanidad, entonces resulta para el contemplador sorprendente y lírico."

Esta sensibilidad que le permitía conocer y juzgar los grandes acontecimientos del pasado, la tenía también para conocer y juzgar los de la obra del presente. Justo Sierra habría sido uno de los mayores críticos de América, de haberse dedicado fundamentalmente a esta disciplina. Allí están, como muestra, dos estudios que el maestro dedicó a dos de las grandes figuras literarias del Continente: Manuel Gutiérrez Nájera y Rubén Darío. Lo que él ha dicho del primero, ha quedado definitivamente establecido. Su juicio de la obra del poeta no ha sido aún superado por crítico alguno. Cuando se ofrece hablar de la obra del Duque Job, invariablemente se repiten los conceptos de su insigne prologuista. El ensayo sobre el autor de *Cantos de vida y esperanza* es tan penetrante como el que le dedicara Rodó a Darío, como el prefacio a sus *Prosas profanas*. Sin embargo, en el estudio de Sierra se reivindica para Darío el dictado del poeta de América que el autor de *Ariel* le había negado.

"¿Por qué dicen que no sois un poeta de América, mi querido gran poeta, cordial y bueno bajo la pálida máscara, por qué? Pues no sois de Francia, porque aunque vuestro verso habla, no la lengua, pero sí el verbo francés, encendéis sobre él esas constelaciones nuevas que ven 'Los Conquistadores' de José M. de Heredia al pasar el Ecuador; no español porque tenéis el estro demasiado crepuscular y compuesto de demasiado complicados matices para que pueda ser su medio natural el de los colores francos y altos que ama la musa española y que tienen el don de irritar a nuestro eximio ami-

XUM

go Santiago Rusiñol, a cuyos pies todos los días pone, sin embargo, el Mediterráneo su copa de oro blanco y de azul enceso... Sí, sois americano panamericano porque en vuestros versos, cuando se les escucha atentamente, suenan rumores océanicos, murmurios de selvas y bramidos de cataratas andinas; y si el cisne que es vuestro pájaro heráldico, boga sin cesar en vuestros lagos helénicos en busca de Leda, el cóndor suele bajar a grandes saltos alados de cima en cima en vuestras estrofas épicas; sois americano por la exuberancia de vuestro temperamento al través del cual sentís lo bello; y sois de todas partes, como solemos serlo los americanos, por la facilidad con que repercute en vuestra lira policorde la música de toda la lira humana y la convertís en música vuestra..."

La oratoria alcanza en Justo Sierra el punto cimero a que ha llegado en la historia del pensamiento mexicano. Habrá otros tribunos más elocuentes; manejarán otros con mayor brío la metáfora; dispondrán algunos de un carcaj mejor provisto de flechas aceradas por la ironía; pero ninguno de nuestros grandes oradores ha dispuesto de una preparación tan completa y tan bien fundada en las humanidades, para ser el primero de nuestros oradores académicos; sin por ello dejar de ser uno de los más brillantes tribunos parlamentarios que ha producido México. La oración pro Gabino Barreda es insuperable; la lección de Historia mexicana dada en el Ateneo de Madrid, en 1900, es un prodigio de síntesis armoniosa y bella. El discurso pronunciado en la inauguración de la Universidad Nacional, en 1910, allí queda como programa que sólo en parte ha cumplido la institución generosamente reorganizada por él.

Su figura anima todo un período de la literatura mexicana. A su lado los grandes poetas del modernismo se formaron. Los pintores, los escultores, los músicos de esa época le deben estímulo y protección. Como dios olímpico presidía el areópago que en la Secretaría de Instrucción Pública formaban escritores y artistas: Nervo, Urbina, José Juan Tablada, Urueta, Rafael López, primero; los jóvenes de la Sociedad de Conferencias, Ateneo de la Juventud después, recibieron enseñanza, aplauso, comprensión del espíritu generoso que siendo mayor que ellos les abría los brazos y con ellos el corazón, para mostrarles lo que debía ser la actitud del artista, para consigo mismo y para con el pueblo que los viera nacer. Cuántas veces habrían oído del maestro las palabras que le dedicara al gran nicaragüense como paradigma de la obra del poeta: "¡Volved

a la humanidad, volved al pueblo, vuestro padre a pesar de vuestras manos de marqués, a América vuestra madre, a pesar de vuestra carta de naturalización en la república de Aspasia y de Pericles! Los poetas deben servirse de su lira para civilizar, para dominar monstruos, para elevarlos en pos suyo hasta la cima de la montaña santa en que se adora el ideal."

Civilizar, dominar monstruos; el de la ignorancia, el de la barbarie, fueron las preocupaciones fundamentales de los grandes hombres de su generación. Por ello dedicó lo mejor de su vida a educar al pueblo iletrado y al pueblo letrado que necesita tanto o más de la educación que el analfabeto. Su magisterio en la historia no fué sino una parte de su obra educativa. Comenzó siendo poeta y acabó siendo educador. Por ello estas dos vocaciones llenaron íntegramente su alma. Por ello, al morir, pedía que sobre su tumba —y ojalá se cumpla ahora su deseo al reposar sus cenizas en la Rotonda de los Hombres Ilustres, en la que desde hace mucho tiempo debieron reposar por derecho propio— se grabaran las palabras, que sintetizan la honda aspiración de toda su vida:

"Justo Sierra: educador y poeta."

JULIO JIMÉNEZ RUEDA

XUM

Cien Años de Novela Mexicana *

Debido quizás a la escasa densidad del ambiente intelectual de los países iberoamericanos y al confusionismo que en ellos priva, no es raro encontrar personalidades que cultiven varios géneros a la vez y hasta las hay que se prodigan en tres y aun en cuatro campos diversos. El tránsito de la poesía, con la cual se inician casi todos nuestros escritores, a la crítica y al ensayo en su característica fluidez contemporánea, parece ser relativamente fácil y, por ende, muy común. Abundan también los que, además de las tres variantes aludidas, invaden el predio de la literatura dramática o hacen incursiones en el de la novela, y no se diga el periodismo.

Sin embargo, esta multiplicidad de actividades de la mayoría de nuestros hombres de letras se debe, no tanto a la diversidad de aptitudes genuinas como a indigencia económica y al reducido número de lectores que obligan al escritor a dispersar sus energías creadoras en varias formas de expresión artística. Secuela inevitable de esta lamentable dispersión es el hecho de que los creadores que en ella caen sólo por excepción logran dominar la técnica de alguno de los géneros cultivados. En los centros de cultura intensa este desperdigamiento o fraccionamiento de actividades literarias es mucho menos frecuente, porque el quehacer artístico o intelectual está especializado — igual que el fabril o manual. Lejos, pues, de envanecernos de este pluralismo de dudoso éxito debiéramos lamentarlo y procurarle coto y remedio.

El doctor Mariano Azuela, como Rómulo Gallegos, Benito Lynch y Carlos Reyles, por vía de ejemplos similares, se ha limitado casi exclusivamente al cultivo de la novela. El libro que aquí

* Por el doctor Mariano Azuela. México, Ediciones Botas, 1947, 226 pp.

XUM

acotamos no es propiamente una excepción, puesto que, como luego veremos, no fué concebido como obra de crítica ni aspira al rango de tal. Mas si ni por la intención que dictó estas páginas ni por el resultado debe considerarse al autor como crítico, no puede negársele tampoco agudeza para percibir los valores auténticos y señalar los graves defectos en que cayeron sus congéneres del siglo pasado.

Esta tentativa del doctor Azuela de estudiar el desarrollo del género literario que él mismo ha enriquecido acaso más que nadie en México, tiene en aquel país dos antecedentes ilustres en lo que de siglo llevamos andado, amén de otros muchos de menor alcurnia. Refiérome a Federico Gamboa y a Enrique González Martínez que en sendos estudios nos dieron el panorama de la novela y la lírica mexicanas, respectivamente. En *La novela mexicana* (1914), don Federico ofreció una síntesis histórico-crítica de la evolución del género hasta las postrimerías del siglo diecinueve. Por su parte, en *Algunos aspectos de la lírica mexicana* (1932) (discurso de entrada en la Academia Mexicana de la Lengua), González Martínez compuso un certero índice de la poesía. En él se reveló como fino crítico y buen conocedor del parnaso vernacular. A semejanza de estos dos precedentes, el libro del doctor Azuela tuvo también su origen en una serie de conferencias que dictó en El Colegio Nacional, en 1943 y 1947.

Ya por el título se colije que la centuria a que alude es la comprendida entre los años 1816 y 1916, las dos fechas decisivas en el curso de la novelística mexicana. La primera señala la publicación del *Periquillo Sarniento*, de Fernández de Lizardi, que le marcó rumbo al género hasta 1916. En este último año apareció la primera edición en forma de libro de *Los de abajo*, del propio doctor Azuela, que a su vez, rompe con la orientación costumbrista y la proclividad moralizante que Lizardi le impuso a la novela mexicana del décimonono y le imprime nuevos derroteros lo mismo en cuanto a tema que en lo que a técnica y forma respecta.

Necesario es aclarar que el doctor Azuela no alude a *Los de abajo* en ninguna de estas semblanzas ni mucho menos al año 1916. La demarcación centenaria por los dos años que he señalado es una circunstancia histórica inmodificable porque a un siglo exacto de distancia se publicaron las dos novelas más importantes de México y las que más hondamente han influído en el desarrollo de esta particu-

lar modalidad narrativa. Ya está fuera de discusión y de toda duda el hecho de que la aparición de *Los de abajo* en 1916 constituye un hito fundamental en el desenvolvimiento de la novela mexicana. Marca el fin de una época y el definitivo abandono de una técnica y una peculiarísima manera de concebir la realidad nacional y el arte de novelarla y, a la vez, determina el punto de partida de una modalidad inédita, de un *métier* originalísimo y novedoso que nada tiene que ver con las formas anteriores, cualesquiera que sean los méritos o defectos de lo que se ha dado en llamar "novela de la Revolución".

Doce son las figuras que en otros tantos capítulos o conferencias analiza el doctor Azuela en este libro: J. J. Fernández de Lizardi, Luis G. Inclán, Manuel Payno, José Tomás de Cuéllar, Vicente Riva Palacio, Ignacio M. Altamirano, Rafael Delgado, José López Portillo y Rojas, Emilio Rabasa, Manuel H. San Juan, Federico Gamboa y Heriberto Frías. Al estudio de estas figuras preceden tres interesantes notas tituladas "Preliminar", "¿Hay una novela mexicana?" y "Antecedentes de la novela mexicana". La primera de estas notas es de especial interés porque en ella aclara el doctor Azuela su método crítico y el punto de vista desde el cual enfoca los temas.

Hemos dicho "método crítico" y la expresión es inadecuada porque el autor no asume actitudes de crítico ni aspira a que el lector le considere como tal. Esto no quiere decir que del libro estén ausentes el análisis y el juicio de los libros y autores en él tratados. Al contrario. Si el análisis es por lo general parco y rápido, los juicios se prodigan con una franqueza que sorprenderá a quien no conozca la honradez y la espontaneidad del autor.

Al enjuiciar las doce figuras en el libro incluídas, el doctor Azuela prescinde de toda *pose* crítica y se coloca frente al autor y su obra como un simple lector de novelas que en ellas busca un agradable pasatiempo. Si el libro logra interesarlo y distraerlo hasta el final, el autor ha llenado su misión aunque esté horro de galanuras de estilo. De esta actitud tanto como de su honrada franqueza que tanto disuena en el insincero mundillo literario, son elocuente ejemplo los siguientes párrafos del prefacio:

> "Advierto —y lo repetiré cuantas veces lo crea necesario— que este trabajo nada tiene de didáctico, por más que así lo parez-

XUM

ca, debido a cierto tonillo enfático y hasta pedante a veces, que no le pude quitar. Clasifíquese como se quiera, no es en realidad más que la expresión fiel de mi pensamiento, de mis aficiones y de mis gustos personales. No habría trazado una sola de estas líneas si se me hubiera puesto en el caso de hacer crítica literaria. Sainte-Beuve, el escritor más eminente que he leído en este género, afirma que el que no hace coincidir sus juicios con la opinión del público para quien escribe no merece el nombre de crítico. Con frecuencia alarmante disiento de los juicios consagrados. Motivo por el cual sólo por excepción recomiendo el libro o la obra de arte que me agradan.

"Me coloco en el plano del lector ordinario que lee y da la impresión de lo que lee, despreocupadamente y sin cuidarse de pareceres ajenos.

"Como lector tengo la manga muy ancha: dos veces he leído la obra completa de Marcel Proust y hace treinta años no puedo acabar el *Ulises* de James Joyce. En cambio no cuento las veces que leí *Gil Blas de Santillana* y *Los tres mosqueteros*."

En el resto del libro se reitera esta actitud con una frecuencia acaso innecesaria.

Dadas la honradez esencial, la sinceridad y la cruda franqueza que caracterizan al hombre cabal que es el doctor Mariano Azuela, no pueden sorprendernos los juicios tajantes que a veces emite sobre la mayoría de los novelistas estudiados. El autor prescinde de las valoraciones previas que de estos libros habían hecho los profesionales de la crítica literaria y los historiadores, las cuales ni respeta ni tiene en cuenta. Al enfocarlos lo hace virgen de prejuicios y de opiniones preconcebidas para ofrecernos su reacción paladinamente como simple lector. Y en esta actitud desprevenida e ingenua, fresca y veraz, de lector que expresa libremente su parecer, sin atenuaciones ni concesiones al criterio ajeno, consiste precisamente el mérito principal de este libro. A muchos lectores, tanto nacionales como extranjeros, los juicios del doctor Azuela les parecerán iconoclastas y subjetivos en exceso. Otros, quizás, calificarán de arbitrarios y hasta polémicos su postura y el lenguaje que emplea, debido a la sinceridad y franqueza con que se expresa.

El Azuela crítico —como el novelista— exige del autor honradez y lógica, sentido de la realidad, retrato fiel del ambiente mexicano y de la vida conforme se manifiesta en el campo y en la ciudad. De ahí que rechace enérgicamente el *pastiche* y el clisé literarios, lo mismo que esa híbrida mezcolanza de procedimientos y escuelas

que se observa en algunos escritores de la generación anterior a la suya, tales como López Portillo y Rojas, Rafael Delgado y Federico Gamboa. Por eso no debe extrañarnos su preferencia por dos novelas mexicanas escasamente leídas y peyorativamente olvidadas por los críticos profesionales: *Astucia* de Luis G. Inclán y *Tomochic* de Heriberto Frías. Ambas son obras escritas sin técnica ni pulimento literario, pero en ellas la realidad social y el paisaje están captados con un verismo sorprendente y desmañada elocuencia.

Prueba de la sagacidad crítica del doctor Azuela y de su perspicacia para percibir los valores auténticos es, en parte, el capítulo que le dedica a Emilio Rabasa, autor relegado a un segundo o tercer plano por los profesionales de la crítica en México y apenas conocido del público lector hoy. En Rabasa había madera de novelista genuino y para el cultivo de este género estaba mucho más generosamente dotado que no pocos de sus congéneres que gozan de gran popularidad y de mucho predicamento entre los críticos. La agudeza con que supo observar —y retratar— el ambiente en los inicios de la era porfiriana, su capacidad de ironía y de humor de buena ley, su sátira regocijada —en los primeros tres tomitos de su única novela— sin dar jamás en el sermón, lo acreditan como narrador nato. El supo esquivar —en los tres primeros tomos y mientras no se le agotó el tema— los dos escollos en que naufragaron casi todos los novelistas mexicanos anteriores a Azuela: la pedestre moralización y el costumbrismo ramplón que Lizardi les impuso. Rabasa es casi el único novelista mexicano del siglo XIX que sabe reír —sonreír, mejor— y prodiga el humor generosamente. Si se tiene en cuenta que escribió esta obra cuando apenas rebasaba los años juveniles, y que la concibió y compuso como un simple pasatiempo y hasta un poco vergonzantemente, al margen de tareas que él estimaba más dignas y serias, al extremo de que ni siquiera se dignó prohijarla con su nombre sino con el pseudónimo de "Sancho Polo", podremos comprender que no hay hipérbole en lo antedicho. Cuando Rabasa renunció a seguir cultivando la novela, México perdió en él al creador mejor dotado que entonces poseía. De haber continuado escribiendo novelas probablemente habría superado a Portillo y Rojas, a Gamboa y a Delgado.

Al analizar la copiosa labor de José Tomás de Cuéllar ("Facundo"), novelista tan fecundo como pedestre, pero todavía so-

XUM

brestimado por los historiadores literarios, el doctor Azuela emite el siguiente juicio que a muchos parecerá hiperbólico, arbitrario y hasta antipatriótico. Por lo que al concepto contenido en la primera sentencia se refiere, estamos en absoluto acuerdo. Siempre hemos considerado a "Facundo" como uno de los novelistas más soporíferos de nuestras letras. Respecto a la última conclusión, diremos que "es la exageración de un hecho cierto":

> "Con permiso de los sabios y de los eruditos, yo absuelvo con la mayor caridad a los que no hayan leído *La linterna mágica*. Sin intención de ofender a nadie, afirmo que exceptuando unas cuantas novelas mexicanas que se pueden contar con los dedos de una mano, nada se pierde con ignorar las demás."

En relación con "Facundo" también, el autor sienta un principio general aplicable a la novelística mexicana más que a la de ningún otro país hermano. Porque la proclividad moralizante es un común denominador del que prácticamente ningún autor se libra en México con antelación a 1916:

> "El apostolado y la propaganda dañan a la novela. Paul Bourget y Emilio Zola perdieron toda su fuerza como novelistas en cuanto se presentaron como reformadores sociales. Por otra parte con esto, en muchas ocasiones, el novelista sólo confiesa inconscientemente su incapacidad creadora encubriéndose con trucos que sólo a los bobos engañan."

Necesario es añadir aquí que el propio doctor Azuela ha caído en esta tradición moralizante desde que apareció su novela *El camarada Pantoja* en 1937. Verdad que la suya no es la moral sacristanesca y ñoña que antes se estilaba. Su prédica revela un superior sentido ético y una clara conciencia de responsabilidad social. Mas en último análisis es una actitud ajena a la pura creación artística que le ha perjudicado.

El estilo del doctor Azuela no es atildado ni académico nunca, pero en éste su último libro el desaliño y la ausencia de galas retóricas son más aparentes que en su obra de creación. La llaneza campechana que priva en estas semblanzas se confunde con la despreocupación del lenguaje hablado. Quien alguna vez haya gozado el placer de la charla íntima con el autor notará fácilmente la iden-

tidad entre las formas vivas por él usadas y las que en estas páginas emplea. El hecho de haberlo concebido como una serie de charlas de popularización destinadas a un público iletrado, explica esta naturalidad sin aderezos ni retórica.

MANUEL PEDRO GONZÁLEZ,
University of California,
Los Angeles.

José Trinidad Reyes, Humanista y Poeta

FECHA de gloria —acaso la más brillante en los anales de la cultura en Centro América— es el 19 de septiembre de 1847, la de la fundación de la Universidad de Honduras, gracias a los empeños del ilustre humanista, educador y poeta José Trinidad Reyes, contando con el apoyo decidido del jefe del Estado, don Juan Lindo, que era abogado de la Real Audiencia de México.

José Trinidad Reyes (1797-1855) era oriundo del Real de Minas de Tegucigalpa, la patria humilde y orgullosa de los jesuítas Juan de Ugarte —uno de los conquistadores espirituales de la California— y de José Lino Fábrega, el expulso en Italia que hizo, para aventura de su ostracismo, la interpretación del célebre Códice Borgiano. En aquel ambiente intelectual de extremada penuria, José Trinidad Reyes aprendió el latín bajo el magisterio de fray Juan Altamirano, en el convento de La Merced, de Tegucigalpa (1812), y recibió las primeras lecciones de música y dibujo, gracias al pintor guatemalteco Rafael U. Martínez, quien por aquella época —dice el doctor Durón— ejecutaba algunas obras. Pero no conforme con los recursos que el medio le ofrecía, dispuso trasladarse a León de Nicaragua, en donde se inició en el conocimiento de las humanidades y fué maestro de capilla de la Catedral, habiendo obtenido el título de bachiller en Filosofía, Teología y Derecho Canónico, previos a su iniciación en la carrera eclesiástica; con la protección comprensiva del guardián del Convento de Recoletos de aquella ciudad, fray Ramón Rojas, el famoso "Padre Guatemala" que dejó recuerdos inolvidables en el Perú. La guerra civil (1824) le forzó a salir de Nicaragua en compañía de otros novicios, y poco tiempo después residió en el Convento de la Recolección de la ciudad de Gua-

XUM

temala. Los sucesos de 1827-29 —cuya figura central era el general Francisco Morazán, corifeo de la reforma liberal en Centroamérica—, le obligaron a pedir licencia para regresar a Honduras (1828), instalándose en el abandonado convento de La Merced. El triunfo de Morazán, al rendirse la capital de Guatemala (1829), determinó medidas anticlericales, una de ellas la extinción de las órdenes monásticas, y de este modo Reyes quedó convertido en sacerdote secular, decidiéndose a permanecer indefinidamente en Honduras, en donde haría mucho bien como educador y hombre de letras que utilizaría el teatro en su programa de cultura.

Entre las seis provincias que integraron la Capitanía General de Guatemala fué la de Honduras —a pesar de sus minas y de su posición estratégica para el comercio— acaso la más abandonada por el régimen español. Sólo a la llegada del obispo fray Gaspar de Andrada, electo en 1588, pudo fundarse en Comayagua, la capital, una cátedra de gramática latina, gracias a disposición de Felipe II (21 septiembre, 1602). Andando el tiempo, el progresista obispo fray Antonio López de Guadalupe, patrocinó al bachiller Francisco de Santelices, para que inaugurase su curso de Artes, y más tarde organizó el Colegio Seminario dotándolo de la cátedra de Moral, en seguida de la de Filosofía (1733), y por último de la de Cánones (1734). Algunos de los misioneros dejaron producción apreciable en la historia de la lingüística; pero, en general, era aplastante la atmósfera para los jóvenes con aspiraciones, pero sin posibilidades de superación, y esto explica que muchos de ellos salieran de la provincia hacia las universidades de Guatemala o de León o entraran en la Casa de Probación de Tepotzotlán, en México.

Aunque en 1660 había sido introducida la imprenta en Guatemala, fué hasta en marzo de 1829 cuando se le instaló en Tegucigalpa, y al año siguiente apareció el primer periódico: *Gaceta del Gobierno*. El único foco de luz que a principios del siglo pasado brillaba intermitentemente en Tegucigalpa, era el Convento de San Francisco.

José Trinidad Reyes reanimó aquella luz de oro en medio de aquella noche densa. Al reintegrarse a su tierra natal, en la plenitud de su vida, animado por el deseo de hacer todo el bien posible, derramó a manos llenas su sabiduría y su generosidad. En su elogio debo reproducir lo que escribió el doctor Enrique Hoyos: "El doctor

Reyes era sin disputa una de las notables ilustraciones de Honduras. Teólogo consumado, orador elocuente, poeta y músico, reunía a estas eminentes cualidades una conducta intachable, una caridad acendrada y una humildad tanto más digna de alabanza cuanto más elevado era el carácter moral de aquél virtuoso sacerdote. Versado en la Escritura Sagrada, en los libros de los Santos Padres, en la historia de la Iglesia y en la de los Concilios, su saber en las ciencias eclesiásticas era grande, y esto contribuía sin duda a la facilidad con que predicaba, a la abundancia de doctrina que se notaba en sus oraciones y a la fluidez de su estilo que era llano, es verdad, pero claro y nervioso. Los clásicos antiguos le eran familiares, y sus conocimientos en la bella literatura francesa y española, revelaban largos y fructuosos estudios sobre humanidades. Versificaba con admirable facilidad y con pureza. El carácter dominante de sus composiciones era el jocoso, y se dedicaba mucho al género pastoril. Vivirán mucho tiempo en la memoria de los tegucigalpas las animadas pastorelas del doctor Reyes, y aquellos picantes y salerosos villancicos en que proporcionando diversiones entre el agradable concierto de una música armoniosa (regularmente de su propia composición), solía mojar su pluma en el satírico tintero de Juvenal para corregir las costumbres poniendo en ridículo los vicios morales y sociales al són del tamboril y del rabel."

José Trinidad Reyes se unió a la falange de los civilizadores apostólicos, y en un medio tan áspero, tan desalentador, continuamente amenazado por la guerra civil, logró dejar huellas que engrandecen cada día más su gloria: llevó a Tegucigalpa el primer piano, escribió el primer libro de texto —*Lecciones de Física*—, fundó la Universidad, compuso varias misas y villancicos, escribió doce pastorelas que le sirvieron de vehículo poderoso para trasmitir ideas y emociones en una Arcadia llena de odio, de sangre y de infelicidad, y, sobre todo, para hacer que en las almas, como en la alborada de la evangelización, se amansaran las fieras.

En ese medio asfixiante, el padre Reyes hizo lo que pudo: luchó contra los más penosos contratiempos; y se elevó a la altura del héroe, ganándose merecidamente el título de benemérito de la Patria —no por haber matado y saqueado a los hondureños, como ha sucedido al conferirse tal epíteto—, luchando por la dignificación del hombre, acercándolo a las fuentes claras de la belleza, seña-

XUM

lándole nuevas rutas, poniendo cátedra de cortesía y de limpieza mental. Su obra, profundamente humana, le da derecho a que se le incluya en la nómina de los civilizadores, de los que —como dijo Céleo Arias en loor de un soldado que sí mereció el rango de "benemérito"— pasaron por la tierra "sin llevar las sombras del mal en la conciencia".

Pero la hazaña más relevante del padre Reyes, fué la fundación de la Universidad de Honduras, que tuvo su origen en la "Sociedad del Genio Emprendedor y del Buen Gusto", inaugurada bajo su inspiración y estímulo (14 de diciembre de 1845), siendo con él los fundadores los jóvenes Yanuario Girón, Máximo Soto, Miguel Antonio Rovelo y Alejandro Flores. Deseaban una Academia en la que pudiesen enseñar latín y filosofía, y nombraron Rector a Reyes, quien pronunció el discurso inaugural: "Unos jóvenes que, uniendo a sus talentos una infatigable aplicación al estudio, han merecido los honrosos títulos literarios con que les condecoró la Universidad de León de Nicaragua, consagran hoy a la Patria sus tareas y vienen a pagarle las primicias de sus luces, haciéndole un servicio de clase superior a la de cuantos pueden prestarle sus más amantes hijos. Su misma ilustración les ha hecho conocer que las ciencias contribuyen sobremanera, a hacer felices a los hombres y a los pueblos, y que, en los países donde por fortuna se han adoptado los principios democráticos, son de absoluta necesidad; y he aquí el don precioso que vienen a ofrecerle. Ven la falta de establecimientos de enseñanza; advierten, no sin dolor, que en Honduras las ciencias están bajo los pergaminos y capilladas, y no pueden ser indiferentes al malogro y desperdicio de talentos privilegiados que se quedan sin cultivo, cuando debieran ser la honra de la Patria." En aquel establecimiento particular —que bien pronto cambió el nombre por el de Academia Literaria de Honduras (1846)— Reyes enseñaba la cátedra de Física y Matemáticas, Soto la de Filosofía y Girón y Flores la de Gramática Latina.

"Apreciando el buen éxito de los trabajos de la Academia —escribe el doctor Rosa—, el padre Reyes propuso a la municipalidad de Tegucigalpa que solicitase del Gobierno Supremo la autorización debida, para elevar el establecimiento, que tenía carácter privado, al puesto oficial de Universidad. Hubo oposiciones, como sucede, casi siempre, cuando se trata de operar adelantamientos sociales que

chocan a los bien hallados con el atraso, quien ven, en el movimiento y en la luz de una transformación, la pérdida de las ventajas que creen proporcionarles la quietud del estacionamiento y la obscuridad de la ignorancia. Mas triunfó la grande iniciativa de Reyes: la municipalidad presentó su solicitud, y el hábil político, Jefe del Estado, doctor don Juan Lindo, que también fundó la Universidad de El Salvador, expidió el correspondiente decreto de autorización.

"El memorable día 19 de septiembre de 1847, en la iglesia de San Francisco de esta ciudad, se inauguró, con público regocijo, la Universidad de Honduras. Presidieron acto tan solemne el consabido Jefe del Estado, doctor don Juan Lindo y el señor obispo don Francisco de Paula Campoy y Pérez; asistió todo el vecindario distinguido de la ciudad, y se pronunciaron oportunos discursos por el señor Lindo, el señor Campoy, el Rector y algunos de los catedráticos. Al día siguiente de la inauguración, se graduó de bachiller en Filosofía el joven Sinforiano Rovelo, obteniendo el primer título que extendió la naciente Universidad. Al padre Reyes corresponde la alta honra de ser el fundador de la Universidad hondureña, pues a su iniciativa, afortunadamente hecha y dichosamente realizada, se debió su establecimiento. Fué también el autor de sus estatutos que han regido, con algunas modificaciones hasta la publicación del nuevo Código de Instrucción Pública. Si Reyes hubiera vivido largos años, habría recibido la más grata y cumplida recompensa, viendo los ópimos frutos de su obra civilizadora. De la Universidad han salido, concluyendo o no sus estudios en ella, Máximo Soto, el primer médico-legista de Centroamérica; Yanuario Girón, aventajado teólogo; Samuel Escobar, brillante orador sagrado; Céleo Arias, Valentín Durón, Crescencio Gómez y Vicente Ariza Padilla, jurisconsultos de primer orden; Adolfo Zúñiga, publicista y escritor sobresaliente; Julio Contreras, filósofo elocuente y humanista; Rafael Alvarado Manzano, jurisconsulto y docto educador; Juan Ramón Reyes, poeta inspiradísimo; Alvaro Contreras, tribuno y periodista, el más fecundo de la América Central, y varios otros de distinguido mérito, que sería prolijo nombrar en esta ocasión. Lástima grande que, debido a las ideas de la época y a los escasos elementos de la Universidad, no hayan salido de su seno geógrafos, historiadores, físicos, matemáticos, naturalistas, economistas y estadistas, de que

XUM

tanto necesita Honduras para que alcance a comprender sus verdaderos intereses materiales y morales."

Su más justo elogio lo hizo Rosa al decir: "Reyes tenía las más variadas facultades. Era filarmónico, y, en Tegucigalpa, la población más culta de Honduras, no había un piano; y él introdujo el primer piano. Era escritor, y no había una imprenta, y él introdujo la primera imprenta, llamada de "La Academia". Era literato, y no había una biblioteca, y él fundó la de la Universidad. Era entendido en astronomía, física y química, y no había elementos, ni aun rudimentales para un observatorio, para un gabinete de física y para un laboratorio de química. Reyes se encontraba en el vacío. Suplían, al aristocrático piano, la popular guitarra; a la imprenta, los manuscritos de pésimos pendolistas; a la biblioteca, unos pocos y maltrechos libros, que eran antiguallas en la Europa moderna; a los telescopios, los ojos del observador que veían los astros con el aumento de la luz de su alma; a los instrumentos de física, las fuerzas del empeño del trabajador que estudia; y a los experimentos químicos, hechos por los procedimientos modernos, las observaciones empíricas sobre la composición y descomposición de los cuerpos."

En la Universidad los jóvenes recibían la educación secundaria y estudiaban después "la Gramática Latina por Nebrija, las Oraciones de Corcuera y Olarte y el Curso de Filosofía Elemental del padre Balmes".

RAFAEL HELIODORO VALLE
Universidad de México.

Un Libro Ignorado de Manuel Nicolás Corpancho: "Flores del Nuevo Mundo"

HACE tres años hicimos un comentario en el *Boletín Bibliográfico* de la Universidad de San Marcos de Lima, sobre *Poesías inéditas de Olmedo* que Manuel Nicolás Corpancho publicó en 1862. Hemos tenido ahora la suerte de encontrar otro libro suyo que es completamente ignorado en nuestro país: *Flores del Nuevo Mundo*.

En el prólogo de *Lira americana* de don Ricardo Palma (París, Rosa y Bouret, 1865), se lee: "Hace veinte años que un distinguido literato argentino (don Juan María Gutiérrez), publicó en Valparaíso la *América poética*, libro donde se hallan compilados los cantos de los poetas hasta entonces notables del Nuevo Mundo. Hoy, una nueva generación de bardos, hace indispensable otra obra de igual carácter. Comprendiéndolo así dos jóvenes poetas peruanos, los señores Corpancho y Palma, se asociaron en 1860 para realizar la idea. Corpancho, que ejercía el cargo de Ministro del Perú en México, se encargó de reunir poesías de los vates de Nueva Granada, Venezuela, Ecuador, Centro América, Confederación Argentina, Cuba y México. Terminada su tarea y cuando regresaba a la patria, pereció fatalmente en un naufragio el hábil y laborioso poeta, cuya pérdida será siempre llorada por los que se interesan en el adelanto de las letras americanas."

Pero esta antología que los editores de *Lira americana* creyeron perdida, había aparecido en México desde 1863, aunque incompleta, pues si bien ignoramos el número de volúmenes que Corpancho se proponía llenar, se publicó el primero en ese año.

Los datos bibliográficos del volumen que nos ocupa son los siguientes: Flores / del / Nuevo Mundo / Tesoro / del Parnaso Ame-

XUM

ricano / Compilación / de poesías líricas de autores del presente siglo, precedida / de un discurso preliminar / sobre la poesía lírica en la América Latina y arreglada / y escogida / por Manuel Nicolás Corpancho.

Vienen en seguida los siguientes versos de don Andrés Bello:

¡Divina Poesía!
Tú de la soledad habitadora,
A consultar tus cantos enseñada
Con el silencio de la selva umbría;
Tú a quien la verde gruta fué morada
Y eco de los montes compañía;
Tiempo es que dejes ya la culta Europa
Que tu nativa rustiquez desama,
Y dirijas el vuelo adonde te abre
El mundo de Colón su grande escena.

Tomo I / México / Imprenta de Vicente García Torres / San Juan de Letrán núm. 3 / 1863. 383 pp. y 4 de índice, 22 x 15 cm.

Esta edición, hecha en papel fino y de cuidadosa presentación tipográfica, realizada por el acaudalado impresor Vicente García Torres —al parecer muy amigo de Corpancho—, fué precedida por la republicación de la obra en *El Monitor Republicano*, diario que también editaba García Torres.

El 30 de junio y el 1º de julio de 1862 apareció en dicho diario el anuncio siguiente: "Además de *Los Miserables* vamos a insertar en las columnas otra obra muy interesante de que hablaremos otra vez con más extensión; pero cuyos títulos no queremos dejar de consignar desde ahora: *Flores del Nuevo Mundo*. Compilación de poesías líricas para servir de introducción al Parnaso Americano, arreglada por Manuel Nicolás Corpancho. Esta obra cuyo interés se deja conocer desde luego, comenzará a publicarse dentro de cuatro o seis días. Ella es digna de llamar la atención del público. Las personas que deseen leer las magníficas novedades que anunciamos pueden pasar a inscribirse en las listas de suscripción abiertas en el despacho de esta imprenta, para recibirlas con tiempo, pues en virtud de la actual carestía del papel, no se harán sobretiros especiales."

Efectivamente, el libro empezó a publicarse desde el 9 de julio. Pero debido quizá a esa escasez de papel ya señalada y teniendo en cuenta la situación política que México atravesaba por entonces

y los numerosos partes oficiales y artículos de índole política que se insertaban, no salió todos los días. Hemos anotado los siguientes: 9, 10, 11, 12, 17, 23, 24, 25 y 26 de julio. (La colección de la Hemeroteca Nacional de México, que es la que hemos consultado, está incompleta y salta del 30 de julio hasta el 5 de agosto y en algunos de aquellos números debió seguir apareciendo la introducción.) Luego encontramos el texto del libro en los días 10, 11, 15, 29 y 30 de septiembre, 1º, 12, 13, 14 y 16 de octubre y 4 de noviembre de 1862. Sólo llegó a publicarse hasta la parte de Bello. No aparece ya en 1863, debido tal vez a esa misma escasez de papel y a la caótica situación porque atravesaba la capital en vísperas de su abandono por el gobierno republicano. Pocas semanas después *El Monitor* suspendía su publicación por la misma causa.

La obra no aparece como folletín, como sucede con *Los Miserables* de Víctor Hugo, sino a doble columna en la parte superior del diario, con las dimensiones siguientes: 38 cm. de largo por 21.5 cm. de ancho. Por lo regular ocupa las páginas 3 ó 4 y llena el espacio de tres columnas ordinarias del diario.

Pero lo curioso del caso es que, a pesar de que no aparece ya en los números siguientes de *El Monitor*, la obra fué totalmente impresa en este formato del diario y se compuso un volumen. Encontramos en 1867 —en cuanto quedó derrocado el Imperio, restablecido el gobierno republicano en la capital y reanudada la publicación de los diarios republicanos— el siguiente aviso, en el número del *Monitor* correspondiente al 12 de octubre de dicho año:

"*Flores del Nuevo Mundo*. Esta obra consta de un tomo en cuarto mayor, con 87 páginas de buena impresión y su precio a la rústica es el de un peso. Los pocos ejemplares que se imprimieron se expenden en la imprenta de San Juan de Letrán núm. 3."

Como se ve, las características que aquí se dan no concuerdan, en lo absoluto, con las que hemos dado en un principio y que corresponden a la edición fina y cuidada que conocemos en la actualidad. Esta edición de 87 páginas y en cuarto mayor, hecha por *El Monitor Republicano*, resulta ahora una de las más típicas rarezas bibliográficas que existen en la bibliografía peruana, pues no hemos podido encontrarla hasta ahora en ninguna biblioteca mexicana, ni nadie ha podido darnos razón de ella. Al igual que *El ángel del*

XUM

porvenir de Justo Sierra, desapareció por completo de la circulación.

Los avisos de esta obra continuaron apareciendo irregularmente por mucho tiempo y los encontramos hasta el 12 de marzo de 1871 en que los vemos por última vez. En estos avisos —posteriores al primero— se anuncia la obra en esta forma: "Este libro contiene una colección selecta de las composiciones de todos los insignes poetas americanos, que por su mérito y hallarse entre ellas las de nuestros mexicanos, tiene a más del realzado mérito de festivas, amenas e ingeniosas, el de instruir en los usos y costumbres, prestando las musas diligentes y melodiosas un pasatiempo agradable que levanta el espíritu y dulcifica el corazón. Al poeta fecundo, al eminente literato don Manuel N. Corpancho se debe este empeño ardoroso en dar a conocer a los autores de la literatura americana. Su espíritu enteramente americano, y su acendrado patriotismo, y su exquisito gusto, parece le estimularon, sin saberlo a legar un testimonio célebre no sólo de su amor preferente a cuantos pertenece a este hemisferio, sino también de que formaba parte de ese coro de poetas, que han alegrado el nuevo continente.

"Su temprana cuanto desastrosa muerte, acaecida en su (*sic*) proceloso océano cuando le atravesaba para volver al adorado país y unirse a su familia idolatrada, ha sido justamente llorada por cuantos le trataron, pero las *Flores del Nuevo Mundo*, título con que caracterizó esta obra, le hará conocer universalmente. Para dar de ella una ligera idea, tomamos de su introducción con què él mismo la ha engalanado y enriquecido, entre otros interesantes párrafos los siguientes:" (Se reproduce aquí los primeros párrafos de la Introducción.)

No cabe duda de que Corpancho trabajaba aún en las últimas partes de este tomo y en el siguiente en los momentos de su expulsión de México, en agosto de 1863, porque hemos encontrado también la siguiente carta dirigida a don José María Lafragua, en la cual le habla de la presente recopilación:

"C. de M. agosto 14 de 1863.

"Mi estimado amigo:

"No puedo dejar de considerar en mi colección de *Poetas americanos* al P. S. Busto, de quien habla Arróniz en su Galería y registró Pesado en su *Parnaso* la traducción del poema "La Gracia".

"No teniendo esta obra le suplico me la envíe.

"Le devuelvo el *Iris* de Heredia.

"Sírvase agitar a Ortega, pues si no tengo en estos días los datos sobre su padre me atendré simplemente a los que me suministra el *Manual* de Arróniz.

"Puedo afirmar a Ud. que la silva al Gato es del P. Villaseñor que se llamaba José Ignacio.

"No sé si me alcanzará tiempo para verle más tarde.

"Suyo afmo. amigo y S. S." [1]

Como se ve, esta carta fechada el 14 de agosto fué una de las últimas que escribió Corpancho. El 20 recibió un oficio de la Regencia, dándole tres días de plazo para abandonar la capital, cosa que efectuó efectivamente y el 13 de septiembre perecía en la catástrofe del "México".

* * *

Es interesante ahora echar una ojeada sobre el contenido de esta preciosa antología.

La Introducción está constituída por el "Ensayo literario sobre la poesía lírica en América" —que ya es conocido en el Perú—, que se publicó en 1862, tal vez como tirada aparte, al empezar la impresión de este libro, pues consta de las mismas 46 páginas, y lleva idéntica fecha: México, 28 de julio de 1862. Difiere el "Ensayo" en los datos siguientes: éste va precedido de un largo sumario, que no aparece en las *Flores*. El primer párrafo es también diferente, pues aquí se lee: "Las flores del Nuevo Mundo, que ofrecemos a los amantes de la literatura como un ramillete formado para dar idea de la variedad y exuberancia de un jardín, servirán para dar a conocer los perfumes poéticos del Edén americano." Ambos traen el epígrafe de Villemain que dice: "La poésie lyrique est née partout avec les premiers et plus vifs sentiments de l'ame." El resto es idéntico.

En la página 47 empieza la antología. Los poetas presentados van precedidos por una larga nota biográfica, que demuestra una gran-

1. Esta carta está pegada en el tomo *Ensayos poéticos*, de Corpancho, que perteneció a Lafragua, hoy en la Biblioteca Nacional de México. (Colección Lafragua, C-I-10-17.)

de y excelente información. Corpancho no se limita a dar datos escuetos sino trata de presentar una verdadera semblanza, añadiendo a ella apreciaciones críticas. Los poetas aquí presentados son los siguientes: Mariano Melgar (peruano), Manuel de Zequeira y Arango (cubano), Manuel Justo Ruvalcaba (cubano), Andrés Bello (venezolano), José María Heredia (cubano), fray Manuel Navarrete (mexicano), Bernardino Ruiz (peruano), José Fernández Madrid (colombiano), Andrés Quintana Roo (mexicano), José Joaquín Olmedo (ecuatoriano), Juan Cruz Varela (argentino), Francisco Manuel Sánchez de Tagle (mexicano), José Manuel Valdés (peruano), Juan Nepomuceno María Lacunza (mexicano), Anastasio Ochoa y Acuña (mexicano), José María Pando (peruano), Francisco del Busto (mexicano) y Juan Ignacio Villaseñor (mexicano).

De los cuatro peruanos que aparecen en la antología, reproduce las siguientes composiciones:

De Melgar:

Oda. En la primera elección constitucional del Ayuntamiento.
Traducción del Salmo XIII.
Oda al sueño.
Rimas provenzales.
Canciones.
Elegías.
Yaraví: (Conque al fin, tirano dueño/Tanto amor, clamores tantos...)
Soneto: (Bien puede el mundo entero conjurarse / Contra mi dulce amor y mi ternura...)

De Bernadino Ruiz:

Silva. Introducción a un canto al virrey Gil y Lemus.
Oda. Sentimientos de un solitario.
Romance heroico.
Traducción de la Oda XXIV del libro III de los versos de Horacio.
Soneto. Sentimientos con que un verdadero penitente invocaba la divina misericordia en la cercanía de su muerte.
Epitafio. Para el sepulcro de la señora María Moreño, primera dama del teatro de Lima, asesinada el 2 de agosto de 1814. / Soneto.
Soneto a los poetastros que fastidiaban a Lima con sus versos insulsos y estrafalarios.
Soneto. Apólogo entre un toro y un torero.
Soneto. Al Redentor Crucificado.

De José Manuel Valdés:

Al Exmo. señor don José de San Martín. Oda.
Salmo VIII.
Salmo XVIII.

De José María Pando:

Epístola a Próspero.
Al triunfo de la marina peruana en el año de 1834. / Soneto.
A Bolívar. Soneto.

En todo este estudio, Corpancho se perfila como verdadero erudito y perfecto conocedor de los temas que trata. No es un simple antologista, pues además de probar su exquisito gusto al elegir las composiciones de sus poetas escogidos, las notas biográficas son excelentes y es verdaderamente deplorable que su trágica e inesperada muerte le impidiera dar fin a obra tan valiosa.

EMILIA ROMERO
México

Pensamiento Burgués, en la Poesía de Luis Benjamín Cisneros *

Quizá fuera la aureola divinal que los panegiristas atribuyeron a los anacoretas de la Edad Media, y que la credulidad del pueblo llevó de uno a otro lugar y de un tiempo a otro. Quizá fuera aquella ideal soledad de los místicos, que gustaban apartarse de las ficciones cortesanas y los desvelos del espíritu práctico, para gustar la apacible sencillez de la vida campesina y disfrutar el armonioso concierto de la naturaleza. O quizás fuera la respuesta al intenso y dilatado influjo que Rousseau ejerciera en la formación intelectual de los románticos, idealizando el pasado y justificando las tendencias igualitarias de los hombres laboriosos. Lo cierto es que el ciudadano añora los encantos anunciados por las dilatadas líneas del horizonte. Entre las callejas bulliciosas de su ciudad, y bajo la presión de severas ordenanzas y convenciones, anhela llegar hasta la sombra que generosamente prodigan los árboles adornados con florescencias odorantes, y piensa que las gentes no obedecen allí otro código que el de la fraternidad y la buena fe. Para el empresario y el comerciante, que en épocas ya antañonas superaron con su celo el cansancio, las desconcertadas diatribas del clero y los desmanes de una nobleza derrochadora y engreída, el campo era refugio contra las asechanzas de la envidia. El artesano, sobrecogido por la pugnacidad y la previsión de los empresarios, y deslumbrado por el insolente boato de la aristocracia, aspiraba a un goce que no le exigiese esfuerzos febricitantes ni lo expusiese a los excesos de la pasión, y veía en el campo la medida del equilibrio y el sosiego. Ante la contemplación del filósofo y el hombre de letras, que apreciaban los desniveles de la moral y la educación como injustos efectos de los privilegios, el campo alentaba la confianza en el triunfo

final de la verdad y la sabiduría. Y a la muchedumbre anónima, humillada y sin fortuna, el campo ofrecía tarea noble y pan seguro. Por esos nuevos tipos de hombre surgidos en la ciudad, por el burgués, habla el eminente Francisco de Quevedo cuando censura a los cortesanos porque en forma insensata "desprecia el honor al que trabaja"; cuando ironiza a costa de la nobleza decadente, cuyos individuos se arrullaban con los nombres de sus antepasados, sin alcanzar a ser "sucesores, sino apodos" de aquéllos; y cuando estima que "en las cabañas / y debajo del cielo / los ásperos villanos gozan del sueño que desprecian los avaros". Y por algo había de ser a una pastora, a quien Tirso de Molina atribuyese su denuesto contra la depravación de *El burlador de Sevilla*: "la desvergüenza en España / se ha hecho caballería". Porque el aldeano honesto y sobrio concebía la ciudad como un centro donde las tentaciones malignas oscurecían las virtudes del hombre, e imaginaba que las fastuosas costumbres de los señores eran el instrumento de su seductora atracción; y coincidía indirectamente con el burgués, rebelde a la autoridad y las relaciones sociales tradicionales, confiado únicamente en su experiencia y los resultados de su acción, y que, en conflicto con las trabas que a sus propósitos oponían los privilegios que su razón no hallaba justos, se orientaba hacia el campo, en su afán por descubrir "el origen de las desigualdades entre los hombres".

A la manera burguesa, aunque tenuemente ya, porque su definitivo tramonto la alejaba del encono, Luis Benjamín Cisneros * insinuó los caracteres de la aristocracia decadente que durante tres siglos dominó el Perú en nombre de extraño monarca. La concibe como "vejez vana / que invoca la experiencia / para cubrir sus vicios / y hollar la juventud". Y cuando recuerda la gesta de la emancipación nacional, su mente finge el alzamiento de Lima contra la corrupción que la ahogaba, es decir, el alzamiento de la burguesía contra esa aristocracia senil:

> La reina del contento y los placeres
> sintió de sus destinos el despecho,
> y despierta a la voz de sus deberes
> el patrio sentimiento ardió en su pecho;
> dejó los goces de enervados seres
> y abandonando del placer el lecho,
> en son de guerra a combatir se alzaba
> e "Independencia y Libertad" gritaba.

Lima era entonces cual Minerva armada
bajo radiante clámide de estrellas
y era su juventud de alma esforzada,
sus mujeres purísimas y bellas.
¡Oh! las madres buscaban una espada
que darles a sus hijos, y si ante ellas
no hacía el hijo de heroísmo alarde,
gritaban con horror: "Es un cobarde".

(*El pabellón peruano*, 1855)

Y cuando la paz rubricó la conquista de la libertad, el poeta aparta de la ciudad placentera su mirada, y prefiere atribuir apariencia de felicidad campesina a la nueva forma de vida:

El sol daba su esplendor
a sus mil bosques de flores,
y sus dulces trovadores
alzaban cantos de amor.
La aurora se levantaba
del porvenir; en su cielo
iba a remontar el vuelo
y el iris su cielo ornaba.
Satisfecho el labrador
tras jornada fatigosa,
en el seno de su esposa
soñaba sueños de amor.

(*El pabellón peruano*, 1855)

Pero los años han sedimentado sus efectos sobre la conciencia de aquellos hombres y el poeta sorprende contornos muy distintos en su conducta, despojada de sus alcances nacionales y de sus rasgos heroicos:

¡Oh Lima, Lima! ¿Tu ardorosa alma
es foco aún de noble patriotismo,
o acaso estás en vergonzosa calma
y te aletarga estúpido egoismo?
¡Qué! ¿Ya no anhelas la guerrera palma?
¿Tu juventud no aspira al heroísmo,
entregada tan sólo a los placeres
y a la gracia y beldad de tus mujeres?

(*El pabellón peruano*, 1856)

Duele a Luis Benjamín Cisneros el sentido de esta transición, porque la estima contraria al destino descrito por los forjadores de la independencia nacional. Cree que la patria libre debe aplicarse al trabajo para realizar las ilusiones alentadas por el programa de la independencia nacional. Cree que es necesario marchar hacia el bien y la belleza, para llevar la dicha hacia el pueblo. Y, consecuentemente, repudia el egoísmo que conduce hacia una epicúrea concepción de la vida:

Pasear por el portal; el horizonte
contemplar desde el puente, al aura leda.
Ir a la falda del cercano monte
a gozar de la plácida alameda.
En el teatro, después, guste o atonte,
aplaudir una voz que al cisne exceda...
¡Inclinemos la frente envilecida!
Beber, gozar, reír... ¡Esa es la vida!

(*Desconsuelo*, 1858)

¿Acaso debe atribuirse esta voz denunciatoria a una mayor o menor colisión entre los intereses del poeta y la conducta social de la burguesía? ¿O ha de creerse que en ella se desahoga un transitorio antagonismo? Nada de eso. Luis Benjamín Cisneros lanza la voz cálida y generosa de la juventud, e invoca en su pensamiento el halagüeño porvenir que debían franquearle al país los hábitos viriles. Pero lo hiere el visible contraste entre la realidad y los anhelos promovidos por la independencia nacional, afianzándolo en una posición netamente burguesa. No sólo por su concepto del mundo, sino por su adhesión al indivdualismo y los prejuicios propios de la clase mencionada. Así lo hace saber, cuando informa acerca de la incomprensión opuesta al sentimiento de solidaridad que lo moviera a vindicar la honra de un amigo injustamente calumniado:

Mi noble afán, con rudo menosprecio,
riendo vió la sociedad en poco,
¡y el mundo, madre, me ha llamado necio!
¡Y el mundo, madre, me ha llamado loco!
¡Loco! y yo sana tal acción aprecio.
¡Necio! y aquí de mi conciencia el foco
me dice que hice bien... ¡Oh, madre mía!
¿El bien es mal sobre la tierra impía?

Fuí fiel a la amistad y se indignaron;
defendí la virtud, y me agredieron;
dije lo que sentía, y me befaron;
hablé con humildad, y me ofendieron;
y nada de esto, madre, contemplaron;
con los malos después me confundieron;
pero no guardo, en mi dolor, encono
y, como tú lo harías, los perdono.

(*De mi álbum íntimo*, 1858)

Claramente afluye en tal actitud la influencia de la moral cristiana; pero el poeta no persiste en su seguimiento, porque más acentuada es en su adhesión a las normas de conducta de la burguesía, y parece absurdo que alguien intente quebrantar el cómodo individualismo que bajo su imperio señorea en la vida. Y doblegado, aunque sin ocultar su pesadumbre, decide:

¡Los nobles sentimientos que han formado
hasta hoy mi juventud, no más aliente!
Sin porvenir, sin esperanza alguna
morirán como un águila en su cuna.

(*De mi álbum íntimo*, 1858)

Así fué, en cuanto los sentimientos podían conducir hacia un apostolado de justicia, o hacia la solidaridad en la defensa y la revalidación de los ideales que determinaron la independencia nacional. Ni superior, ni ajeno a su época, Luis Benjamín Cisneros adopta entonces, como cauce de sus actos, la satisfacción de sus objetivos individuales. Y, tras esta asunción de la moral imperante, se allana el camino por transitar. El horizonte se aproxima hasta el límite del gozo y la vanidad personales. Luego, los pequeños conflictos de la intimidad afectan valor desmesurado, se convierten en pauta para la apreciación de lo universal y lo inmarcesible. Alienta "aspiraciones cultas que alzan el pensamiento sobre el común nivel de los mortales", porque su individualismo se proyecta ya sobre el mundo. Y hacia el viejo continente lleva sus pasos

no la ilusión ligera
que engendraron la sangre y los deseos
en frívolo mancebo a quien la vida
sólo a gozar convida
fiestas y devaneos;

no la exaltada, loca fantasía
que inflamaron las vivas narraciones
o la lectura amena
del que otros pueblos recorrido había;
no la escasez de pan en la pobreza
de humilde hogar honrado,
causa crüel de la mortal tristeza
del padre desdichado,
y que obligando al hijo
a abandonar sus lares
lo impele en pos de próspera fortuna
más allá de los mares;
no la viva esperanza
ni el prudente cuidado
que a extrañas tierras guía
al que confió a la nave su tesoro
de variada, valiosa mercancía,
en sed de lucro y ambición de oro;
no la sentencia de la ira insana
de facción victoriosa, tras la lucha
sangrienta e inhumana
a que otra igual sucederá mañana...

(*Aurora amor.* Canto I, 1899)

No lo impulsan las pintorescas narraciones de viajeros, ni un frívolo devaneo, ni la angustia económica de su familia, ni el ansia de traficar con alguna mercancía, ni el destierro impuesto por azares de la política. Su ansia consiste en buscar olvido "a una loca pasión, a una aventura, a un fugitivo sueño" de amor, aunque ello lo obligase a dañar el porvenir del "ángel inocente" que naciera a su calor. Le importa despejar el "porvenir risueño" que se abre a su ambición. No sólo se le antoja liviano y desordenado aquel "fugitivo sueño", sino lesivo a la ventura y la consideración social que debía conquistar merced a su labor tesonera, su previsión metódica y su saber. Y pasan los años. Recuerdo y sombra difusa, es aquel desgarramiento. Con firmeza que nada enturbia, declara ya sus ideales, los "santos ideales" de su posición burguesa:

...Como las flores
conservan su perfume si el rocío
su cáliz vivifica, he conservado
las ilusiones de mi edad primera.

Los nobles sentimientos, los anhelos
de ventura sin fin, las vaporosas
sombras de amor, de luz, de poesía,
la ambición de hechos grandes, las coronas,
los triunfos y palacios que he soñado
en esas horas de candor, aún pasan
ante el alma del joven, cuando en noches
de soledad y de tristeza llenas
me pongo a meditar...
Vive en mí el culto
de las cosas sublimes e inmortales.
¡Jamás la vil profanación del vicio
mancillará mis santos ideales!

(*Jamás*, 1866)

Pero el anunciado culto no se sustenta en el respeto a un valor social específico, ni atiende a un criterio objetivo para atribuir a esos ideales una jerarquía o un grado de pureza. Es el fruto de un proceso mental, muy vago y quizás inconsciente, que infunde al poeta la creencia en la altura de sus propias intelecciones, como resultado de la afinidad contaminante de aquellas "cosas sublimes e inmortales" que ocupan su mente. Pero éstas son tan sólo preseas de su personal desvelo, a las cuales adjudica validez universal con la ilusión de proyectar hacia el mundo sus vivencias y conquistar el respeto debido a quien se halla "sobre el común nivel de los mortales". Amparadas en virtudes austeras, esfuerzo tesonero y amplio saber, en el pensamiento de Luis Benjamín Cisneros apuntan claras tendencias hacia la reivindicación de una función dominante. Aquellos "santos ideales" que pregona tienden únicamente a la satisfacción de sus intereses personales, y no parecen prever las coincidencias que supone una acción en beneficio de la sociedad. Y, a despecho de su verbal afecto por las "cosas sublimes e inmortales", es obvio que no le merecen tal valorización sino aquellas que pueden exaltar las manifestaciones de su individualismo. Así, por su esencia y sus proyecciones, el pensamiento y la conducta de Luis Benjamín Cisneros obedecen a las afinidades típicas de la conciencia burguesa.

* * *

Frente a las diferencias que los privilegios establecían entre los hombres, la burguesía apeló a la razón y sustentó los audaces postulados del derecho natural. Pero no bastaba la elaboración de una doctrina que justificase sus ambiciones. Y, con la agudeza corrosiva de su ingenio, Voltaire vinculó el conocimiento teórico de los derechos del hombre a su defensa práctica, y ésta lo llevó a encarar el problema de la libertad política. Libertad, para eliminar las regulaciones feudales y la vigilancia del estado sobre las legítimas actividades de los comerciantes y los empresarios, para asaltar las barreras de los privilegios adquiridos en la cuna, para ocupar en la vida aquella situación prominente que estuviese acorde con la dignidad y la experiencia. Y como la defensa práctica de la libertad implicaba una ruptura del orden tradicional, la burguesía definió también su propio concepto del orden, subordinándolo a la imposición de sus derechos y al consiguiente reajuste de las relaciones sociales. En cuanto alude a la libertad, Luis Benjamín Cisneros ataca, por eso, los desmanes que a su sombra cometieron los caudillos militares, y reclama la paz y la estabilidad sociales que favoreciesen al espíritu de empresa y la sed de lucro:

¡Oh! ¿qué es un pueblo libre, si a la orgía
se entrega al insultarle los tiranos,
si deja alzarse la ambición sombría
y a los hermanos matan los hermanos,
si no comprende en su indolencia impía
que es el pasto no más de los milanos
que entre sí se reparten su tesoro
sedientos de poder y ávidos de oro?

¡Perú! Tú ejemplo de naciones fueras,
poniendo al crimen y ambición un freno;
tienes inmensos bosques y praderas,
y oro sin fin en tu fecundo seno.
¡Oh, nación desgraciada! Ser pudieras
edén de dichas y abundancia lleno,
cubrir de oro la extensión esférica...
¡Tú puedes ser aún reina de América!...

(*El pabellón peruano*, 1855)

Bien puede alentar en su conciencia el optimismo, al comprobar que el Perú guarda "oro sin fin en (su) profundo seno"; y no

porque así lo hiciesen concebir la tradición incaica y la codiciosa pasión de los conquistadores, sino porque en oro se había empezado a convertir el prodigioso fertilizante que en las islas del litoral depositan los *gituales guanays*. Pero duele al poeta que el pueblo no ponga coto a los disturbios caudillescos, e indolente contemple a "los milanos / que entre sí se reparten su tesoro / sedientos de poder y ávidos de oro". Y añade:

Bien exclamaba un ingenioso vate,
al contemplar la inagotable veta:
"Salió por una puerta el pillo Uñate
y entró por la otra puerta el sabio Uñeta."
Se dijo: "¡por la Patria se combate!"
Y se engañó a la Patria con tal treta,
que al fin y al cabo, ¡necios de nosotros!,
apeados unos, se montaron otros.

(*Desconsuelo*, 1858)

En verdad, Luis Benjamín Cisneros expresa que el derecho de la fuerza es la raíz suprema del poder económico; y anhela que la fuerza del derecho ampare el desenvolvimiento de la riqueza y coloque a su servicio el poder político. Con dura objetividad, llama "cambio de comparsa" a la renovación que los caudillos introducen en los organismos del gobierno, califica las elecciones como "grandes farsas", y al infecundo recurso de los golpes caudillistas opone la obediencia a la ley. Desalentado y pesaroso, evoca luego la cruenta lucha que en cierta ocasión contemplara desde una "alta torre" de Lima, los "gritos de muerte y libertad" que el pueblo lanzaba entusiasmado al conocer la derrota del gobernante a quien llamaba tirano, y la turbulenta conversión del soberano en bandolero:

Cuando aquel mismo sol se hubo ocultado,
al pueblo noble, generoso y fiero,
se le vió en un instante transformado
de rey y soberano, en bandolero.
Y saqueaba la tienda del culpado
lo mismo que la casa del sincero,
y a los vencidos sin piedad befaba
y por placer, riendo, asesinaba.

(*Desconsuelo*, 1858)

XUM

Tal inestabilidad afecta la concepción burguesa de la vida, pues implica una constante amenaza contra la propiedad, favorece la consagración de la audacia y el merodeo en los lugares correspondientes a la previsión y el esfuerzo, y, concitando la indolencia y la pasiva lamentación de los ciudadanos virtuosos, lleva a la clausura de aquel porvenir airoso que soñaran los patriotas bajo la inspiración de las "luces". Ya lo dice Luis Benjamín Cisneros:

> Fué inútil todo afán, todo trabajo.
> Fué inútil tanto "muera" y tanto "viva".
> Y todo el que gritó "truhán abajo",
> gritaba sin cesar "truhán arriba".
> Es la Patria cual india a quien se trajo
> de rabona un soldado; nunca esquiva
> al golpe que le asesta la canalla,
> ama con humildad, soporta y calla.
>
> (*Desconsuelo*, 1858)

Y dice bien. Una vez, tras otra, los caudillos rebeldes imponen cupos en dinero y requisan efectos mercantiles y agrícolas, prometiendo pagarlos desde el gobierno; y, en consecuencia, todo asalto al poder del Estado ejerce un efecto retardario sobre la incipiente economía y debilita el espíritu de empresa. Escéptico ya, el pueblo desahoga sus iras elementales a la sombra de cada revuelta, y no sólo saquea las casas de los hombres a quienes su dedo señala como enemigos, sino las tiendas de inermes e inculpables comerciantes. Una voz de alarma, una algarada popular, o un ligero choque de armas, provocan el precautorio y tradicional cierrapuertas. La ciudad, que el trabajo debía movilizar febrilmente, en rumbo hacia el progreso, queda silenciosa y amortecida. Y en ese espectáculo no identifican los burgueses la imagen que ellos habían atribuído a la libertad. Por eso aguza el poeta su sensibilidad y, en un lírico desborde, así afloran los consejos que ella dicta:

> ¡Oh América, patria mía,
> maldice a esos hijos vanos
> que colocan en tus manos
> el puñal de la anarquía!
>
> Y si ha de resonar
> siempre en tu seno el cañón,
> si siempre en tu corazón
> la discordia se ha de alzar;

si sangre de sus hermanos
tus hijos han de beber;
y si la befa has de ser
de ambiciosos y tiranos,

maldigo tu heroicidad
y el día en que libre fuiste,
¡maldita la hora en que viste
el sol de la libertad!

(*El pabellón peruano*, 1855)

Dondequiera, es ésta la reacción burguesa frente a una realidad que no se acomoda a sus intereses o sus cálculos. Ante su conciencia, la entronización de la libertad en la vida de los pueblos tuvo por objeto quebrar las trabas que coartaron el desarrollo de las iniciativas industriales y del comercio, y facilitar a cada hombre la voluntaria selección de su tarea. Pero, alcanzados aquellos puntos, empezó a demostrar su incomprensión de las aspiraciones planteadas por las capas inferiores de la población, obligando a recordar la incomprensión que la nobleza parasitaria opuso, en su tiempo, a las aspiraciones y las demandas de la burguesía. Así como aquélla apeló al ejercicio absoluto del poder, para frenar su tramonto, la burguesía no halla otro remedio que la dictadura para sofocar el descontento o superar las crisis de crecimiento y reajuste. Y cuando Luis Benjamín Cisneros lanza su sentimental condenación contra los desórdenes políticos de América —"¡maldita la hora en que viste / el sol de la libertad!"— debe entenderse que ya incomoda a la burguesía el régimen liberal, y que las alteraciones de la vida política y social revelan una episódica lucha entre las facciones burguesas que alternativamente pugnan por establecer la dictadura o la libertad.

* * *

Paciente y metódica, laboriosa y tenaz, la burguesía hubo de negar y combatir la concepción cristiana de la vida, durante aquella dilatada era en que su actividad comercial y su espíritu de empresa permitieron la comunicación y el intercambio entre oriente y occidente, la superación de la débil economía agraria que hizo languidecer a Europa desde las invasiones bárbaras, y la magnífica aventura que lanzó al hombre hacia el descubrimiento de nuevos

mundos. Tímida y recatadamente primero, y después sin embozo, el burgués mantuvo una seria discrepancia con las doctrinas que los clérigos intentaban aplicar a la explicación de la vida. La buena o la mala fortuna no podía ser resultado de la prueba que la divinidad quisiese hacer con las virtudes humanas, para discernir luego el premio o el castigo, pues ya era evidente que la inteligencia y el celo personales eran medios aptos para la elevación del rango más humilde. Ni podía ser exacto que la divinidad reservaba a cada hombre un destino, adscribiéndolo a los poderosos o los humildes, a los ahitos o los necesitados, porque el trabajo y la sobriedad, el orden y la previsión sofocaban en su origen los azares adversos y labraban una decorosa posición, que no figuraba en el esquema social de los clérigos. Instruídos éstos en el acatamiento y la exégesis de los textos religiosos, parecían insensibles a los cambios experimentados por las relaciones sociales y eran incapaces de abandonar una posición conservadora. Comerciantes y empresarios se mantenían ajenos a las implicaciones de tal actitud. Pero los representantes del pensamiento burgués abandonaron la concepción cristiana de la vida y dieron forma a una nueva visión, según la cual es el hombre la medida y el norte de los juicios y los actos posibles. Y si, a despecho de los privilegios amparados por los brahmanes, la prédica budista sustentó la igualdad de los hombres, en tanto que todos son iguales ante las enfermedades y el dolor, la vejez y la muerte; así hallamos en su tiempo a la burguesía tachando las artificiosas regulaciones del feudalismo y sosteniendo bizarramente el principio de la igualdad de los hombres en atención a su común naturaleza. Si la temblorosa y fraterna palabra de Cristo pretendió levantar el ánimo de su pueblo oprimido y esclareció la influencia igualitaria de la filiación divina, así llegaron los pensadores burgueses a sustentar la estructura jurídica de un estado soberano que en nada recordaba a la "Ciudad de Dios" prevista por Agustín de Hipona, y defendieron la independencia del poder temporal y el poder espiritual, así como la igualdad de derechos de todos los hombres que se hallasen bajo la jurisdicción del mismo Estado. De allí el énfasis que puso la gran revolución burguesa de 1789, al proclamar que "los hombres nacen libres e iguales", satisfaciendo así la aspiración de las capas demográficas que integraban el tercer estado, y resolviendo mediante un postulado jurídico la vieja rencilla con la nobleza y el clero.

Pues bien, Luis Benjamín Cisneros se muestra heredero de la euforia que inspiró la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, y desde sus primeros versos evoca los resultados que alcanzó la revolución emancipadora, en cuanto respecta a la igualdad:

> ... No la humilla
> el odioso poder de armas extrañas,
> y arraigada se encuentra la semilla
> de la igualdad humana en sus entrañas.
>
> (*El pabellón peruano*, 1855)

— dice, refiriéndose a América. Y su palabra traduce un generoso entusiasmo cuando comprueba que esa semilla no ha eliminado la opresión, ni la injusticia, ni la miseria. Al lado de la igualdad, y como su corolario, reclama la fraternidad:

> Sé que en el mundo el proletario gime,
> que cada rey, para su pueblo padre,
> reina inconsciente con la ley que oprime
> y el pan de Dios no es para todos, madre:
> la que a los pobres del dolor redime,
> ley de amor e igualdad, aunque mal cuadre
> a los que la odian con pavor profundo,
> quiero que reine iluminando el mundo.
>
> (*De mi álbum íntimo*, 1858)

Pero aún vibra en sus labios la emoción de esta demanda, y ya cree discreto reservarla para las efusiones de su intimidad. Sobre los caminos del mundo caen muchas veces las hojas secas, entregando a los vientos su esperanzada verdura. Y Luis Benjamín Cisneros recuerda alguna vez las limitaciones de aquella igualdad cuya frustración supo ver: en verdad, no había beneficiado a los esclavos nacidos antes de la independencia, ni a los indios, sobre quienes pesó durante largos años un ominoso tributo personal; y el tráfico humano fué autorizado por la constitución de 1839. Recuerda que fué necesaria la cruenta revolución liberal de 1854, para imponer la abolición legal de esas lacras. Pero su visión es puramente consoladora. Se refiere a una etapa cancelada hacía casi medio siglo, y sin ardor, sin justeza ya, olvidando los fundamentos de derecho natural que inspiraron la defensa de la igualdad humana:

XUM

Mancha oprobiosa de la edad cristiana,
que a la mitad del siglo subsistía,
de inicua y vil esclavitud humana
el mundo de Colón tráfico hacía.
Pero pudo, después, el alma ufana,
gritar, triunfante tras de guerra impía,
de pie ante el orbe, entre ardorosos bravos:
"¡Nueva gloria a la cruz! ¡Ya no hay esclavos!"

(*Al terminar el siglo XIX*, 1900)

En verdad, Montesquieu y otros representantes del pensamiento burgués han planteado el problema de la igualdad como una derivación del ejercicio de la libertad y, en consecuencia, han ignorado sus dificultades prácticas, su fisonomía peculiar y la independencia de sus proyecciones. La igualdad se les ha presentado en función de los derechos civiles, como ruptura de los privilegios de casta y alcance de una calidad señorial susceptible de convertir a cada hombre en par de los mayores. Por eso Luis Benjamín Cisneros pone énfasis en su condición de hombre libre, y en su altivez, cuando canta la muerte de un rey:

Yo siento en mí que es digno
de la altivez de tu alma y de la mía,
al través de los mares,
desde apartada tierra
que formó parte de la España un día,
enviarte, cual corona
de flores que crecieron
en el verjel de americana zona,
canto de un hombre libre, esta elegía,
tributo de dolor y simpatía
a la alta majestad de tu persona.

(*A la muerte del rey don Alfonso XII*, 1886)

Pausadamente se rehabilita el dualismo que en la sociedad reflejaban los antagónicos símbolos de las doctrinas: luz y tinieblas, alegría y tristeza, premio y castigo, abundancia y escasez, riqueza y miseria. El burgués acepta la ideología religiosa que otrora combatiera su previsión y su rebelde pugnacidad y, paso a paso, adopta la filosofía moral de los privilegiados a quienes desplazó. Porque la resignación aconsejada a los pobres armoniza con su idea del orden;

porque las razones teológicas favorecen ahora su posición, en cuanto explican los favores de la fortuna como favores otorgados a los escogidos de Dios; y porque su vanidad queda profundamente halagada, en cuanto los clérigos le confieren la administración de la providencia, al invitarlo a mitigar la miseria de los otros con las migajas de su banquete. Ya lo dice Luis Benjamín Cisneros:

Gloria y fortuna he anhelado;
pero Dios sabe que no
por egoísmo menguado...
¡Si hubo hombre que haya aspirado
a hacer el bien, he sido yo!

Con profundo desconsuelo,
lamentando moriré
no me haya otorgado el cielo
saciar el inmenso anhelo
de hacer el bien que soñé.

(*Carta a mi difunto amigo Juan Vicente Camacho*, 1891)

Es profunda y realmente sincero. El burgués desea otorgar su apoyo al desvalido y socorrer al necesitado. Pero desea hacerlo desde su altura, sin aproximarse a la vida ascética de Cristo. Y, como los privilegiados de otros tiempos, cree que la providencia ha decretado la existencia de los pobres a fin de probar la fortaleza de su espíritu y permitir la acción generosa de los ricos. Por eso halla en la caridad el medio de hacer el bien. Y considera que al hacerla ejecuta un designio providencial:

Cuando llega el pobre anciano
desvalido a nuestra puerta
y pongo en su mano yerta
la limosna que le doy,
yo no sé, madre querida,
por qué mi alma se estremece
y del cielo me parece
que he venido y ángel soy.

(*La madre... y la hija*, 1888)

Fuera de su conciencia se halla la estimación de la eficacia que el acto caritativo pudiera tener en el remedio de la necesidad. Le interesa su propio desprendimiento, cuantioso o mezquino, porque

XUM

infunde en su ánimo la satisfacción del deber cumplido. E inclusive piensa que la limosna deberá renovarse cuando es pequeña, y así es posible llevar al pobre la noción de que se le asiste continuadamente y su necesidad no es olvidada por la providencia. Tiene en cuenta la sabiduría del adagio según el cual la gota de agua labra la roca, e ingenuamente imagina que aún la más insignificante limosna enjuga una lágrima del abundante raudal que no cesa de verter el necesitado. Piensa, lógicamente, que nadie está impedido de practicar la caridad, y puede prodigarla en forma ostentosa, para que los remisos imiten el ejemplo y logre difundirse entre los pobres el consuelo y la esperanza. Por eso halaga al poeta la confidencia de su tierna hija, quien no olvida hacer alguna limosna cuando disfruta de sus propinas:

A la vieja pordiosera
que se sienta en la escalera
le doy siempre la mitad;
y, aunque hago mal si me alabo,
¿siempre que a la iglesia voy,
en la puerta no les doy
a los pobres su centavo?

(*El collar*, 1878)

Este concepto que orienta la conducta individual del burgués, rige también su pensamiento en cuanto afecta a los problemas sociales. Aunque éstos revistan gravedad y hondura excepcionales, los considera inherentes a los módulos de la vida privada y a los caracteres tradicionales de la sociedad misma. Y si no percibe cómo cambian de calidad los problemas cuando afectan a muchos individuos, se comprende por qué no confía su solución al Estado. Si los considera anejos a la existencia de la sociedad, se comprende por qué no intenta darles solución definitiva. Su mayor esfuerzo se propone únicamente concurrir al alivio de males, cuyo origen y perpetuación atribuye en su mente a la flaqueza del hombre. Y bien lo expresa Luis Benjamín Cisneros, cuando exalta los progresos de su siglo:

De infortunio en las horas inclementes
¿cuál siglo mostró más, ante el quebranto
de gentes propias o de extrañas gentes,
de caridad el sentimiento santo?

¿Cuál creó más asilos de indigentes,
enjugó de más huérfanos el llanto,
y de la guerra en la azarosa suerte
redimió más heridos de la muerte?

(*Al terminar el siglo XIX*, 1900)

En tan sucinta visión de los problemas sociales asoman, como sus fases más notorias, la miseria, la orfandad y la muerte. El burgués les ha enfrentado la conmiseración piadosa y la caridad, aquellas panaceas que aplica también a los dolores singulares. Y el poeta exclama:

¿Que "fué siglo sin fe"? ¡Frase mentida!
Si el hombre en él venciendo sus errores
se sintió de los hombres más hermano,
¿quién osará negar que fué cristiano?

(*Al terminar el siglo XIX*, 1900)

Su pensamiento reduce la fraternidad a la compasión cristiana, arrebatándole su implícita protesta contra los desplantes de la aristocracia de sangre. Reduce la igualdad al simple goce de ciertos derechos más o menos abstractos, y pretende subsanar los desniveles subsistentes mediante una voluntaria y engañosa caridad. Su sentido práctico y su individualismo le impiden evolucionar hacia una clara y definitiva concepción de la justicia social. Y como cree en la estabilidad de las instituciones y las formas de vida que disfrutaba, no puede reconocer la energía realizadora de los ideales que propician la igualdad y la fraternidad.

ALBERTO TAURO

NOTA

* Luis Benjamín Cisneros (1837-1904) nació en Lima. Estudió en el Convictorio de San Carlos. El presidente Ramón Castilla lo incorporó en 1855 al Ministerio de Relaciones Exteriores, demostrándole así el aprecio que le mereciera la alegoría escénica titulada *El pabellón peruano*. Pero hubo de renunciar al cabo de tres años. Y en 1859 viajó a París, donde siguió cursos voluntarios en la Sorbona y el Colegio de Francia. En 1861 fué nombrado cónsul en el Havre, y, salvo un interludio durante el cual actuó como

XUM

secretario de la legación acreditada ante el gobierno de España (1865), permaneció en ese puerto hasta 1872. Regresó entonces a la ciudad natal. Desempeñó durante varios años la Inspección de Instrucción y la gerencia de importantes empresas bancarias y comerciales. Pero la Guerra del Pacífico cortó la prosperidad de estas empresas. Luis Benjamín Cisneros viajó nuevamente a Europa, con el objeto de intervenir en su liquidación, y en los adversos azares de la fortuna halló energía para reincidir en sus trabajos literarios. Más tarde ganó nuevo vuelo su inspiración, cuando el cuerpo se doblegó (1888), agobiado por la parálisis; y su frente fué acariciada por la corona de laurel (1897) en la consagración pública que promovió José Santos Chocano.

En el presente ensayo se exponen puntualmente las manifestaciones de su pensamiento, en cuanto afectan a la concepción general del mundo y al lema —Libertad, Igualdad, Fraternidad— que hizo universal la Revolución francesa de 1789. El autor se propone estudiar también sus ideas acerca del gobierno, la misión civilizadora del comercio y la creación literaria.

La Parábola del Retorno

Ala bronca, de noche entenebrida
rozó su frente, conmovió su vida
y en vastos huracanes se rompió.

MIENTRAS los huesos de Porfirio Barba Jacob descienden al fondo de su tierra, su espíritu asciende hasta la superficie de la patria, y cerrando la órbita entra estelarmente a la familia de los inmortales.

La parábola del retorno de estos despojos es el inverso signo del poeta, porque Barba Jacob no ha venido a esta raza sino que ella ha llegado hasta él, y, en un instante de infinita revelación de su gracia, escarbó en la tierra lejana y crepitante, donde sus huesos se regocijaban en la gracia de Dios; los amortajó en la urna amorosa y ahora los reintegra al calcio originario, a sus ríos, a sus árboles, para que la densidad de su vida nos revele todo el misterio que ahora conoce.

Cruzados hacia contrarios horizontes hay huesos retorcidos como sus caminos y derechos hacia el corazón de la tierra; diminutas falanges que reconstruirían las más bellas manos patricias y cavidades huecas como aquellos almuédanos olvidados por donde sonó una vez la canción de la vida profunda; y hay también el polvo de su corazón sonoro como una lira en cautiverio y luminoso como una pupila. Ya alcanzó la perfumada vocación floreal de quien dijo que "toda ceniza es polen y su cáliz el cielo".

Proceloso y solitario Porfirio Barba Jacob emerge del seno de este pueblo con el que anduvo espiritualmente por todas las distancias. Hoy vuelve con el labio abolido, viudos los huesos de su carne estremecida, y jubilosamente tendidos hacia la acequia que un día se llevó el treno funeral de su tragedia. Queremos imaginarlo

XUM

ahora, transido de adolescencia, alternando en bucólicas veladas con Juan de Dios y Ricardo, con David y Francisco, atrozmente resignados al destino parroquial de sus nombres pero con el alma abierta al olor del azahar. Con ellos descifró el sentido del árbol y la fruta, del traje y de la nube, de la niñez y la plenitud y vió niñas festivales con el labio impaciente que le llenaron los ojos de aquel estupor rutilante que recuerdan los que le conocieron. Todos teníamos novia, contó, después, ingenuamente el hombre demoníaco y "todos amaban con mi amor las músicas del río".

Aquella era la Antioquia cereal que produjo a Gregorio y a Epifanio, pero entre las espigas y mazorcas blanqueaban ya las primeras chimeneas industriales, mientras las carreteras y los ferrocarriles empezaban a cambiar la geometría del paisaje. Como un naufragio folklórico, en los caminos de arriería se ahogaban los últimos cantares de los campesinos, cayendo río abajo del pasado. Se producía vivencialmente el cosmopolitismo de la raza, transformando sus modos de vida, pero no la vena sentimental y aventurera del pueblo. Todo aquello que el sociólogo y el estadista reducen a concepto lo expresa el poeta por medio de símbolos enamorados y aquel momento constelar de la raza fulge para Barba Jacob en una cabellera rubia que va despidiendo aquel mundo desde el balcón de Shakespeare y de Bécquer mientras la linda hermana Julia sombreaba sus lágrimas debajo de unos ojos que alumbraban la oscura urdidumbre de las serenatas.

La abuela Antioquia estaba podando el huerto en "El solar de los Lulos de Oro", y luchaban en la geografía las formas del alma eglógica que perecía y el alma mecánica que vence. El niño que vivió siempre en Barba se hunde en sí mismo y deja caer palabras como centellas. Es una especie de amor superado éste que sintió él, amando a su patria con un amor amargo. Por eso cuando se produce ya el poeta que crecía en el niño, no asume la actitud de la melancolía sino la de la tragedia. Gregorio había expresado el paisaje físico y social de una Antioquia que espigaba maizalmente su poesía con la reminiscencia virgiliana. Expresaba la conformidad del peón de hacha y carriel, que siembra estróficamente sus veredas, sin ninguna insurgencia perturbadora. Su métrica y su ritmo no ofrecieron la peligrosa novedad y el telón de fondo de su poesía es el melancólico, un estado de incertidumbre resignada, con adhe-

sión al mundo externo inmodificable. Barba Jacob, en cambio, introduce una nueva dimensión a aquella actitud, y, a la intensidad de los viejos abuelos de la poesía antioqueña, opone la profundidad que supone el carácter con preferencia al gesto. El Yo, más bien que la naturaleza. Y por eso si en Gregorio el protagonista de la poesía es el paisaje ante el cual el poeta es un sujeto pasivo del acontecer, en Barba Jacob esa poesía resulta autobiográfica ya que el elemento psicológico que falta en aquélla, entra aquí en forma dramática, en pugnacidad con el universo circundante, sin mesianismo alguno, sino en forma individual y desesperada:

¡Oh!, ¡quién pudiera de niñez temblando
a un alba de inocencia renacer,
pero la vida está acabando
y ya no es hora de aprender!

grita el poeta en el ápice de la suprema angustia, invocando aquel estado en el que el hombre no ha alcanzado a trizar con su conciencia el nivel de la realidad hostilizante.

Ese elemento trágico, esencial a toda lírica, fluye siempre en el hombre cuando se hace turgente sobre la plana conciencia social, afirmándose como carácter personal. Porque aquella angustia de lo trágico no pertenece a la dimensión física de la naturaleza y no salta sino cuando el Yo se hace conciencia y acomete contra las fuerzas externas, hasta que se hunde en su propio seno, así como los aljibes acosados por la fuerza mineral de la montaña buscan una hendija más porosa a la humedad por donde puedan gotear su cristalina presencia.

Al lograr aquella dimensión de profundidad, la poesía se manifiesta biográficamente porque la noción del espacio interior es una conquista de carácter místico que sólo alcanza el hombre cuando desciende hasta su propio fondo holgadamente y encuentra allí la raíz cósmica que lo mantiene conectado al universo:

De simas no sondeadas subía a las estrellas;
un gran dolor incógnito vibraba por su acento:
fué sabio en sus abismos, y humilde, humilde, humilde,
porque no es nada nada, una llamita al viento...
Y supo cosas lúgubres, tan hondas y letales,
que nunca humana lira, jamás, esclareció,
y nadie aún ha medido su trágico lamento...
era una llama al viento y el viento la apagó.

XUM

Esa sabiduría de sí mismo es la mayor aventura geográfica de un hombre. Quien la realiza, como Barba Jacob, traza nuevas familias consteladas en los ámbitos del misterio. Por eso nos ofrece, como todo gran poeta, en la contradictoria vastedad de su vida, aquel cristal de aumento que los mortales necesitamos para percibir determinadas relaciones de la naturaleza y su belleza nuclear. Y no se pueden separar su poesía y su vida porque gravitaron ambas sobre un mismo destino, sin deberle a ninguna otra disciplina, el doloroso mensaje que traía su alma. Todo lo que en él era conciencia aparecía forjado en una misma greda lírica, despojado de toda otra aplicación. Y si no cantó la dulzura de muchas cosas hermosas, que otros han cantado, es porque su obra no pertenece a la fantasía sino a la imaginación, que es la manera más personal de recrear el universo. Fué un poeta del infortunio y el instrumental de su espíritu sólo recogió el viento de la tragedia.

Es que la alegría superficial y tumultuosa puede cantarse con palabras, pero la alegría esencial y profunda no se encuentra sino en el fondo de muchas soledades; por eso necesita acento y ese es el tono que suena en la "Oda a la Alegría" de Schiller. Los músicos, que conocen el ritmo interior de los sonidos, son por la misma razón, los mejores críticos para este género de poetas. A la vera de su canto parece que los árboles cerraran el párpado de sus hojas y un *violoncello* lejano difundiera el tema en un *scherzo* taciturno. Barba Jacob fué un fugitivo de esa euforia en que reverbera el egoísmo y nunca pensó que cada verso suyo fuera subrayado con un golpe de bombo.

Las mismas pasiones no están aquí domesticadas por la inteligencia, sino elevadas hasta la alta temperatura del poema y su mercurio marca la fiebre de humanidad, mucho más por las riberas del corazón que por las glaciales vertientes cerebrales. Filiando su espíritu en el tronco de las grandes genealogías universales hay que situarlo más del lado de Dante que de Petrarca; de Baudelaire que de Mallarmé; de Dostoyevski que de Gogol; de Shakespeare que de John Keats; de Rilke que de Goethe y como Shakespeare, es el abismo iluminado por donde cruzan desesperadamente unidas la ternura y la sordidez, la delgada franja mística y la sensualidad patológica; el hastío y la plenitud, el hombre y la mujer en una espeluznante misa negra de sombría belleza.

Cuando un hombre así logra descifrar el difuso ambiente, se hace conciencia en el pueblo y convierte en cunas los sepulcros. Algo de Antioquia nace hoy en estas raíces y el pueblo las redime del olvido, reconstruyendo el edificio de su infancia que fué la de todos nosotros, como al hogar hechizado volvemos tras la heroica fatiga. Porque solamente desde el arrecife de la raza alcanzamos el brioso pulso de la ola que nos lleva hasta aquella intimidad del hombre. Y los pueblos no llegan hasta ellos para juzgarlos sino para comprenderlos porque en el juzgar hay una precavida actitud de arquetipo mental insuficiente para medir la realidad hirviente de estas vidas. El pueblo es el primer contorno con que se encuentra el hombre y cuando aquel contorno se hace derredor ante él es porque ha descubierto un nervio oculto de su propia sensibilidad, produciendo en la confusa melodía de su destino aquel trémolo que es la pulsasación más honda del alma universal sobre un grupo. Ese es el secreto de Barba, sumido en la raza como el tema de las sinfonías en la vasta urdimbre musical de los conjuntos.

Barba Jacob aparece en uno de nuestros más blasonados pueblos que parecen trazados minuciosamente por la mano de un Azorín o de un Baroja que no fuesen fundadores de pluma sino de hacha. Allí podría escribirse sobre el primor de lo provinciano, en un ambiente recoleto y arisco. Situado en una meseta de frigidez vecina al hielo la naturaleza parece recordarle al hombre que no sólo es de tierra, sino también, de niebla. La vegetación apenas breve como para no olvidar nuestras raíces botánicas.

Desde las cañadas sube una densa neblina, borrando la geografía y fundando una evanescente población que llena de fantasmas la imaginación de las almas elegidas. Una luz indirecta da a los bordes de la gasa diversos tonos que oscilan desde el oro metálico hasta el de los terciopelos funerarios. Regiones movedizas van surgiendo a la vista y una reminiscencia polar inunda el horizonte en donde la hosca figura del oso asustó a los conquistadores, peinando el paisaje con sus melenas perturbadoras.

El fondo de esta naturaleza se hunde hegelianamente en el tipo de la meseta de una vida interior más patética, porque el hombre se produce como una realidad intermedia entre el espíritu y la naturaleza en una faena incesante de absorción vascular por uno u otra. Allí donde la niebla no alcanza a evadirse totalmente del flanco

XUM

abismal de la montaña la luz trastorna la visión en un vértigo de sugestiones como aquellas en que la mente vacila para descifrar la carne del espíritu. La percepción del mundo allí, para quien logra la evasión, no puede hacerse adecuadamente con sentidos consuetudinarios.

Rodeado por aquel ambiente lácteo el poblado numeroso se dilata en limpias mansiones donde crece uno de nuestros mejores grupos étnicos. Según las propias palabras del poeta, allí: "el cura melifica y amenaza, las madres procrean hijos como la caña de maíz los granos y la civlización es dulzura sin inventos, amor al prójimo sin automóviles, obras de misericordia sin locomotoras, castidad sin cinematógrafo y donde la belleza y el vigor, la salud moral y la esperanza, la inteligencia y la lealtad, son como flores caídas del manto de Jesucristo".

Con variantes más o menos fortuitas allí está el paisaje habitual de nuestros pueblos, sumido en una promisoria actitud de escuchar. Núcleos todavía no desprendidos de la aclimatación ibérica, mentalmente adictos a las formas rurales del espíritu, yacen silenciosos entre una tierra fatigada, en una ebullición sorda, desde la cual se desprende súbitamente una chispa lírica que recuerda a las gentes la dimensión espiritual de la raza. Lo que estamos haciendo ahora, para que "su esfuerzo no sea vano", es procurar que descienda hasta nosotros la lumbre de aquella cándida chispa, recogiendo el efluvio como una noticia de lo que hay en el apretado seno de la piedra.

El oficio semoviente del genio aparece así en la historia de todas las razas con una paradojal y contradictoria vocación navegante. Mientras vive sumergido todavía en la carne, es una fuerza de exclusión porque entra en la marea social, desplazando un tonelaje de prejuicios en la ancha curva de su vida. A lo lejos apenas se divisa el ingenio que lanza desafiadoramente el humo de sus chimeneas, pero al emanciparse del cuerpo, se convierte en una poderosa fuerza de inclusión que hace vivir bajo el mismo meridiano las más protuberantes lejanías.

Particularmente en Barba Jacob se ilumina el contraste social de nuestro pueblo que produce dos estilos de inteligencias: el empresario y el lírico. El primero lo fía todo a la titánica masa, en un esfuerzo desmesurado de atesoramiento geológico que le da un

ancho pedestal a la organización económica y cierta seguridad inmisericorde al devenir social. Es preciso sutilizar mucho para percibir los matices de su utilidad porque su presencia invade todo el contorno y nos deja pocos resquicios para apreciar cuánto hay de voluntad y cuánto de inercia egoísta; cuánto de azar y cuánto de fatiga silenciosa. Hasta dónde es proceso de integración acaparadora y vegetativa y hacia dónde comienza el ecuador del espíritu.

En cambio el estilo lírico que comprende al artista, al héroe, al pensador y al santo se ajusta a un tipo de hombre casi imperceptible al que tenemos necesidad de mirar atentamente para llevar a la retina toda la riqueza interior de sus líneas. Su presencia no está allí mineralmente como la montaña sino que es un ímpetu perenne que sólo adivinamos por la aplicación del anemómetro. Es una presencia como la del viento, con una generosidad milagrosa que no anula a nadie, ni extingue vida alguna en su contorno sino que, por el contrario, está vivificando gérmenes ocultos, levantando del limo a la clara luz de la conciencia aquellas virtudes amortiguadas que sustraen al hombre de la zoología hacia el espíritu.

Los dos estilos son esenciales para valorar y comprender plásticamente nuestro conjunto racial. Mucho más desde dentro que desde fuera porque sólo percibiéndolos desde dentro lograremos que no se desplace unilateralmente nuestra estimativa. Desde afuera sólo se comete el error de una falta de perspicacia, fatal para el que lo comete únicamente, pero el error desde dentro sepulta inexorablemente las posibilidades de lograr una definitiva síntesis cuya tragedia de formación celebramos hoy, subiendo alpinistamente hasta el ventisquero que hubo en el alma de Barba Jacob.

Por eso Antioquia, al rodear el asilo final de este raro y formidable vástago, consagra cuanto hay de universal y libre en su espíritu. Contra mucha crítica deficiente hay que percatarse de que Barba Jacob no es un poeta regional, sino que, como todo grande hombre, crea su propia especie de espiritualidad universal. Ciertamente, tomó de aquí el ímpetu y la fornida estampa que paseó por inusitados vericuetos de la geografía y del espíritu, pero su obra no pertenece al tiempo, ni al espacio, ni a la sangre que son accidentes tocados de materialidad. Antioquia quizás cumplió con él el destino del yesquero de sus campesinos: lo golpeó con su sentido del orden: con la agria concepción del deber y con la ciega voluntad de vivir

XUM

y produjo en él la gota de fuego contra todo el orden, la dulzura profunda de quien entiende la vida como la superación de vivir y morir y la hostilidad contra toda disciplina.

Como siguiendo el mandato despiadado de Plutarco, Antioquia tributa los honores más útiles a los vivos y los más gloriosos a sus muertos. En el fondo se da cuenta de que los pueblos no viven de las riquezas acumuladas por los antepasados, ni de sus afanes expansionistas, ni del lucro incesante, sino del espíritu que sus hombres sembraron en las orillas de su historia. Y si aparece pródiga en los honores a los que han forjado su predominio material es necesario reconocer que son fugaces estímulos que desaparecen con el afortunado porque su nombre se extingue velozmente en la conciencia reflexiva de sus muchedumbres. En cambio, el tardío reconocimiento a aquéllos altos varones que, sin agregarle un ápice al poderío material, colonizaron vastas comarcas de la inteligencia o de la sensibilidad, tiene un sello de virtud imperecedero, supone una diaria presencia de espejo porque conoce que "la vida no es sueño sino que debe convertirse en sueño".

Cuenta un egregio escritor este ingenuo y luminoso episodio final de Barba Jacob: "A las dos de una fría madrugada, unos músicos colombianos entraron al sanatorio para darle al poeta moribundo una serenata. Entre las sábanas, como en un desierto paisaje de frío, se ponía el sol de la poesía colombiana. A los primeros acentos del bambuco: 'Van cantando por las sierras —con honda melancolía— unos cantos de mi tierra— cuando va muriendo el día'— su rostro ya tocado por las sombras revivió como si en los glaciares de su lenta agonía hubieran resplandecido todas sus auroras boreales, o como si su niño regresado se hubiese convertido en un florecido arrayán con mirlas y estrellas.

"Alguien lo sostenía, incorporado sobre los almohadones mientras recibía la milagrosa trasfusión de patria que lo mantuvo sereno y claro hasta la muerte y dijo: 'Esas manos de los míos ¡cómo tocaban, cómo cantaban!... Si yo hubiera tenido sus manos y hubiera vivido en los tiempos de Salomón hubiese tañido la tiorba o el salterio...' ¿Cómo te sientes Barba?, le preguntó un amigo, 'Me siento como si reposara en el fondo de una perla', respondió el moribundo."

Repose así en la memoria de éste su pueblo que es como una perla dura contra el tiempo, luminosa como su canto, brillando su oriente hacia la inagotable cruz de sus mayores. Rodeando su límpido destello vivirá su pueblo desde ahora, presidido por los más egregios conductores de la patria colombiana y con la vigilante pupila de los hermanos de su espíritu que traen a esta orilla de misterio el recuerdo de la patria hospitalaria donde el poeta conoció el amor y la muerte.

Esa dorada plenitud de la perla que fué el poema inédito de su agonía, purificada en el final sacrificio, regrese temblando al solar de su infancia que todavía se recata "bajo frondas umbrías; que tuvo un cauce, un roble, zuribios y pomar".

¡Señor, nos hace falta tu música cordial!

ABEL NARANJO VILLEGAS

Peripecia del Mar y de la Costa en Abraham Valdelomar

Valdelomar: Valle del Mar.

En el tinglado de su producción literaria estuvieron frecuentemente dialogando el litoral y el océano. Por sobre el azul de cielo y agua se abrió el surco verde del valle costeño, integrado por la aldea y el área de cultivo que, encerrada en la inmensidad del desierto blanquecino de arena, viene a morir a la playa. Atrás de la mirada del espectador quedó la cordillera. Sólo llegaron de ella los matices reflejados en la costa, donde se realizaba —centralmente— el drama que Valdelomar pudo advertir, y al que supo dar vida estética. Los Andes significaron en él, haz de luz proyectada hacia el escenario, pero no personaje, ni decorado.

Los motivos de nuestra costa y de nuestro mar habían sido, hasta entonces, esporádicamente tratados en la literatura. Los viejos mitos yungas trazaron en simples cuadros la desnudez del litoral y la épica hazaña de sus primitivos pobladores. Viracocha, emergiendo de las olas, y Pachacámac, telúrico personaje de arena y roca, hundiendo su figura en los médanos que forman abanicos a la vera del agua salada, caracterizan ya la tragedia que tiene un cíclico desarrollo. Alrededor de ellos están las otras figuras. El semidiós Con, incorpóreo y extraño ser, que "abajó las montañas", que avanzaban erguidas y altas hacia el mar, para hacer la delgada serpentina costeña, donde germinaron los primitivos hombres en la tierra hinchada. Los riachuelos, que han de correr atemorizados por la superficie perlada que habla de hambre y de soledad. Crecerán, más tarde, las raíces, las hierbas y los frutos de los sanguinolentos miembros desgajados del hijo concebido por Viracocha y muerto por

XUM

Pachacámac, en este combate que constituye la gran fase inicial de nuestra epopeya. Morirán —a la recíproca— los gigantes que creara el dios de arena y serán convertidos en peñoles e islotes, huacas y cerros, como manifestación del poderío del dios del mar. En estos elementos de la preliteratura peruana hay una interpretación cosmogónica y un delinearse de los motivos constitutivos de la zona yunga. Curacas, caciques y mitayos irán forjando luego el resto de la historia precolombina, donde se levanta fantasioso el reino de Naylamp o el del viejo Tumbe con las románticas aventuras de Guayanay. Mates, golondrinas, pescados, piraguas, arena, agua verdiazul y un horizonte donde los dioses danzan a la caída de la tarde sobre el cielo escarlata. El dios Viracocha se aleja, después, del litoral y se hace personaje serrano, agigantando su silueta en los ocasos del Titicaca; por él se crean las "pacarinas", de donde sale todo lo que vida tiene y encierra, y por él los hombres, nacidos —en esta nueva interpretación mítica— de la piedra andina, corren hacia el ombligo del mundo para forjar el Imperio de los Ayar. El mito lleva a los descendientes de Guayanay a las profundas quebradas de la sierra y a los Punas de dilatado horizonte, para que bajo el nombre Capitán de Manco escriban la página central del pasado peruano. La costa había perdido su primacía.

Las crónicas de la conquista están hechas de acción y para la acción; todo lo que la naturaleza encierra de drama permanente no fué sino mero marco descriptivo. Nuestra costa fué pintada como angosta faja de tierras estériles en su mayoría, donde apenas cae una llovizna y donde el mar calmo se encrespa en contados lugares para barrer la superficie de las playas norteñas o para estallar en furia contra las rocas desafiantes del sur. Los poemas de piratas vinieron a traer nuevamente al mar al campo literario. Pero su papel fué descolorido e intrascendente. Eran los corsarios atrevidos y los esforzados defensores de las plazas virreinales, los héroes de las acciones cantadas; y el litoral y el océano: escenarios, mas no personajes; decoración, pero nunca motivo central, ni figura dialogable. Aurelio Miró Quesada en su ensayo "El mar: personaje peruano", ha hecho una vívida descripción de los episodios marinos relacionados con nuestro país y la significación que tuvieron en el desenvolvimiento de nuestra historia. Acontecer de hechos sobre el mar, pero no *acerca* del mar. Acaso si en el poema del Conde

de la Granja, al par que se intenta presentar el valle costeño de Lima se proyecta una acción del mar en las aventuras de los corsarios; novedad entre las amaneradas y densas estrofas del autor de "La vida de Santa Rosa". Pero ni en él, ni después, se consigue dar carácter al litoral o al mar, hasta que Melgar encuentra ante su vista las notas de inmensidad y abandono, que son eco de su alejamiento de Silvia y de su tormentoso dolor de adolescente. La lírica había murmurado, en cambio, lamentos cordilleranos en los centros culturales mestizos, superviviendo el símbolo de la palomita y el nido, en los cantares quechuas. Tras Melgar, los románticos giran alrededor de las playas y el mar, soñando en "Occidente"; pero miran en él la reproducción de sus angustias, sus fingidos dolores; y la luna presagia sobre el tendido ponto la hora de la desesperación y el trágico desenlace de alguna historia de amor imposible. La playa y el mar son, entonces, escenarios de las quimeras de poetas "sensibles" que se recrean en inventar pasiones atormentadas, imágenes lánguidas o tristes relatos, donde los seres humanos se asemejan generalmente a "frágiles naves al piélago lanzadas". A veces transitan por él tiernas baladas que recuerdan a Goethe, a Víctor Hugo. En cierta ocasión la tragedia hizo efectivamente carne y realidad en "Los yermos del mar" sobre un poeta romántico, Manuel Nicolás Corpancho, y Salaverry dijo entonces:

> Fueron de llamas y salobre espuma
> los pliegues de tu sábana mortuoria... ;

y más adelante:

> Qué importa tu naufragio aquí en la tierra,
> si flotante en un verso va tu nombre
> de una ola en otra hasta la edad futura...

Althaus encuentra "camino del cielo la dormida llanura del mar". Palma ve reflejarse en él la congoja juvenil que lo acosa. Es Juan de Arona quien lo describe —entre los románticos del Perú— con más precisas notas; lo mira frente a él, no superpuesto a él, ni parte de él; sino ante la vista, en su integridad física, en su propio desenvolverse. Las olas ruedan mansas y dejan sus altos copos de espuma nevada sobre la playa y se retiran y vuelven en majestuoso desarrollo. Al final la nota emotiva deja abierto el camino de la poesía sensible:

Que era la hora aquella
en que el mar se serena y se reviste
de un azul más profundo y de un aspecto
más solemne y más triste...

Para nuestra costa tiene también Juan de Arona aciertos descriptivos en sus conocidos "Cuadros y episodios peruanos". Los algodonales de Cañete; la bruma de Lima; los contornos de los arenales; el desteñido verde, polvoriento, de nuestros valles:

Con el polvo que lo viste
aquí el árbol más lozano
arrastra el follaje cano,
y el campo más fresco es triste
como la faz de un anciano...

Sus poemas "La costa" y "La costa peruana" presentan, con incisivas notas críticas, los pormenores del panorama que "duerme amodorrado al pie del mar". Asoman los médanos, las haciendas costeras, los cantos de "los vigilantes gallos"; los pequeños oasis cultivados en medio de las "arenas, el desierto y los barrancos" que expresa: "del olvido de Dios dan triste muestra". Y añade que nuestra costa es "Africa sin camellos, ni palmas", sin grandes "montes, ríos, árboles ni lagos".

Pobreza, desnudez, contornos vagos.
Y un bello clima, y una dulce calma
que dan la muerte entre embriaguez y halagos...

Mas también manifiesta que él cantará "con metro diferente" la "verde alfombra del maíz naciente", el "vago y apacible colorido" del "yucal dormido", las "lucientes hojas del camotal y la amarilla flor del rústico zapallo". La obra de Pedro Paz Soldán Unanue es de gran interés para un estudio de nuestro litoral. Pero su poesía es descriptiva y hecha a la medida del ángulo virgiliano y no hay una interpretación o una expresión de trascendencia, más allá de lo meramente palpable o visible. En tanto crecían un sentimiento y una estética andinos y el elemento aborigen que apareció ya en las páginas precursoras del "Padre Horán", se hace prototipo de novela. La cultura peruana se ha ido galvanizando con la mirada puesta en el sector serrano. Con acierto pasajero o con deficiente

perspectiva, el escritor sólo busca —en cierto momento— las raíces nacionales dentro de las altas murallas de granito y tiene la espalda al oeste.

José Santos Chocano en su afán de conseguir una poesía que conjugara con la realidad histórico-geográfica, cantó los Andes, los cóndores, las punas, por un lado; y las orquídeas, las magnolias, la selva enmarañada y trágica, los grandes ríos, por otro. La costa estuvo centralizada en esa poesía entre los linderos de Lima con visiones virreinales, gobernantes galantes, tapadas, evocaciones de la vida colonial. Todo esto dentro de su reconocida retórica poética. Crecían los fermentos de una vuelta literaria a los motivos que iniciara el grupo radical y positivista y el indigenismo hizo cuerpo por sobre la posición académica del 900.

Es en Abraham Valdelomar donde vibraron por sí mismos y con notas peculiares el mar y la costa peruanas. Fué ya interpretación y exégesis, al mismo tiempo. Su obra no quedó, así, en el campo del costumbrismo, de la repetición folklórica, de la acentuación del carácter criollo o vernacular. El océano y el litoral fueron personajes literarios hechos al diapasón estético o sea en persecución de la belleza, trasrealizando lo visto y lo escuchado con indudable genialidad poética. Ya decía Ricardo Vegas García: "Lo que en cualquier criollo es alegre zumba y gracejo vulgar, en Valdelomar era fina ironía, humorismo elevado y sano."

Valdelomar no reflejó exactamente la realidad, sino que precisamente su valor estriba en que extrajo de aquélla, apariencias significativas; exprimió los detalles para hacer alquitarada expresión. El doctor Mariano Ibérico Rodríguez en su estudio sobre "La transrealidad del objeto poético" ha hecho valiosas sugerencias sobre el tema en general. "La poesía —dice— al par que trasciende la inmediata y corpórea realidad del mundo circundante nos entrega un mensaje de profundidad y encierra un sentido de misteriosa identificación del alma con las fuerzas creadoras de la vida y con la oscura fatalidad del destino." Y Valdelomar, eminentemente poético, extrajo de la realidad lo que en ella encontró de belleza, haciendo paréntesis de lo que no significaba nada para su tabulación de valores estéticos. Por ello, el mar y el litoral fueron estímulos que convertidos en sueños, en visiones de niños, en amorosas escenas bucólicas, en motivos de melancólico recuerdo, dieron con la nota

crepuscular de su estilo, páginas de delectación artística. El mero dato, la pintura costumbrista, no tuvieron cabida en la prosa, ni en la poesía de Valdelomar. Degustado el objeto poético se convirtió en valor artístico en sí mismo, ajeno a toda referencia exclusivamente localista, y con trascendente contenido universal. Volviendo nuevamente al citado ensayo del doctor Ibérico nos encontramos con el siguiente párrafo que viene precisamente al caso:

"Hay diversos planos de apariencia, planos que se suceden desde el mero contacto sensible —auditivo, visual— con el objeto poético, hasta el oscuro fundamento ontológico de la aparición. La estructura de colores o sonidos que es en sí misma una imagen, evoca otra imagen —que llamaremos significada— la cual despierta acaso una nueva apariencia, y así en número indeterminado hasta el fondo primitivo e inefable. Es como si asistiéramos a una serie de refracciones de la apariencia a través de zonas cada vez más profundas del alma, o como si proyectáramos el objeto poético transfigurándolo en término de una creciente lejanía y significación."

Si recogemos el mar de "El Hipocampo de Oro" o de "Los ojos de Judas" el sauce solitario, comparado en su insignificancia con la vida de un hombre cualquiera de la aldea; las frutas de las chacras que lindan con la arena o que avanzan hacia la ribera; el gallo heroico; los motivos costeños que se manifiestan en "Yerba santa", con cantos de mar y playa, o entre los nombres dulces de "Verdolaga", apreciaremos que son recogidos —dentro de un método estético— para expresión de lo fundamental: trasunto de sentimiento panteísta, aparición del destino o logro de una acabada forma artística que se convierte en fin en sí mismo. El mar y la costa son dos personajes que bullen palpitantes, que dialogan entre nosotros en un mundo que es mitad realidad y mitad sueño, delineando entre formalidades un trascendente mensaje estético. Luis Fabio Xammar, quien ha dado una certera fisonomía y un perspicaz estudio de Valdelomar, dice refiriéndose a "El Caballero Carmelo", por ejemplo: "Este célebre gallo no es sino un alegre pretexto para hacernos partícipes de hondísimas vivencias y de una dulzura cósmica por la existencia..." Pero, al par, el tipo se "alza enhiesto e incomparable", en plena realidad de personaje cumplido.

Ya se ha dicho que Valdelomar estaba ajeno a todo pintoresquismo. En su ensayo "Belmonte, el trágico" nos ha de mostrar cómo

concibe la literatura, que no debe obtener el fácil acomodo de la vulgaridad. El éxito acompaña a los mediocres, sostiene, pero la posteridad se encarga de destruirlos porque de ellos no queda "una frase, una idea, una observación sobre nada". "El mediocre, sobre un ritmo musical, barato y fácil y por ello universal, ha engarzado ideas baratas, fáciles y universales", afirma, dentro de las consideraciones estéticas que sirven como introito al ensayo citado. En ellas manifiesta una teoría sobre "el ritmo" de la obra literaria. De una previa división en tres etapas rítmicas, se desprende que hay uno natural, en que el universo se nos presenta tal cual es, con pureza de líneas, sin emoción ulterior; luego, un ritmo inteligente en que la naturaleza es interpretada por el autor, producto de la razón, búsqueda de imágenes consecuentes, ausencia de la aparición inicial: el ropaje cubre los objetos; y por último, el ritmo supremo, en que la naturaleza se nos presenta en toda su verdad pavorosa: "es la naturaleza que piensa —dice Valdelomar—, es la misma Venus de Milo con las floridas galas de la primavera y con la trágica belleza de la cabeza de Medusa". Vendría a ser esta tercera etapa, una conjunción de las dos primeras manifestaciones, integración de valores. De ahí que Valdelomar se esforzara en mostrarnos la verdad que aparecía tras un crepúsculo al pie del mar, lo que expresaban los guarangos abandonados en los arenales, lo que hay de humano —y de humano a cósmico— en un gallo de pelea o en un caballito de mar, nimbado con el oro de la leyenda y ávido de la copa de sangre, de los ojos y del azahar del durazno, que le ofrece año a año la poesía del hombre, para conseguir aquello que en lenguaje platónico se escribiría Amor, con mayúscula.

Tennyson dijo:

> Golpea, golpea, golpea
> en las frías piedras grises, ¡oh mar!...

Y Valéry, un siglo después:

> Sí, mar, gran mar de delirios dotado,
> piel de pantera y clámide horadada
> por millares de imágenes del sol,
> ebria en tu carne azul, hidra absoluta
> que te muerdes la cola refulgente
> en un tumulto análogo al silencio...

En el primero de los poetas nombrados, el mar traía asociaciones místicas y se veía sobre él caminar las naves hacia el definitivo puerto, mientras las notas crepusculares indicaban que había pasado un día más en el desfile de lo finito a lo infinito. En el segundo, el mar es un motivo de delectación. "El cementerio marino" viene a ser una fuente sugerente de imágenes donde se muestran los poliedros del mar con visión y manera poéticas. El océano vive en Tennyson para darnos la idea de un mundo que marcha hacia el más allá, a la bahía inmensa y sombreada al pie de la colina. En Valéry es la recreación de lo presente; el mar resulta eterno y trascendente en sí mismo, sin comparación o referencia. Valdelomar tuvo también presente el paisaje y la palabra del mar. La playa significó su punto de observación y cada reventar de ola o cada ocaso era un motivo de búsqueda estética relacionado con la vida que transcurría en las riberas; ya entre las casas de la aldea —una, cualquiera—; ya entre los botes de los pescadores que echan sus velas al alba; o en las arenas donde varan los cadáveres, los huesos de ballena y las hierbas marinas y adonde sale a conversar la legendaria figura del "Hipocampo de Oro". El mar vivía plenamente y el escritor transcribía los mensajes de la naturaleza en su desgarrante autenticidad. Las horas no marcan el tiempo sino la angustia de las cosas que son estímulo o reflejo de las preocupaciones del hombre. Al oído de éste le hablan la costa y el océano.

"Yo he nacido en el campo y he nacido en abril." La partida de bautizo de Abraham Valdelomar extendida por el cura párroco de la Iglesia Matriz de San Jerónimo de Ica —que reprodujera Xammar en "3"—, indica su nacimiento autumnal en esa ciudad; y según lo manifestado en ella, el 16 de abril y no el 27, como se ha generalizado.

Muy niño estaba ya en Pisco, sobre el litoral.

> Mi infancia que fué dulce, serena, triste y sola
> se deslizó en la paz de una aldea lejana,
> entre el manso rumor con que muere una ola
> y el tañer doloroso de una vieja campana...

Desde entonces, afirma que el mar "le dió la nota de su melancolía" y que cada "mañana azul" llegaba hasta su casa el "soplo denso y perfumado" del océano. "Lo que él me dijera aún en mi alma persiste..."

Atrás le hablaba el retazo de campo y la monótona vida del villorrio. Hay un tono de ternura hogareña y de paz soleada de pequeña ciudad, que anticipa aquellos melancólicos y sabrosos versos de los primeros años de Vallejo. El sitio vacío del hermano lejano y la madre que ve el lugar del ausente y se pone a llorar. Sólo que en Valdelomar asoma su morbidez la arena que las olas azotan... "La paraca despeina su verde caballera..." y "junto al pescador gira la alba gaviota". En Vallejo hay el color vívido de las serranías y el hombre alza los ojos a la altura; en la costa la vista se torna gris hacia el horizonte. Valdelomar recorre los elementos que rodean su vida familar: en "el ñorbo del jardín" hacían "nido los gorriones"; y la "higuerilla", que "se balanceaba con la brisa marina", tendía sus hojas que él y sus hermanos rozaban "cariñosamente"... "Las palomas, con sus alas de abanico, eran la nota blanca..." En la playa "verdegueaban las malvas silvestres"... "Palmeras desmedradas", "toñuces coposos y frágiles" vigilaban de "trecho en trecho las entradas del desierto", y a sus pies ondeaba "la hierba del alacrán, verde y jugosa al nacer, quebradiza en sus mejores días y en la vejez bermeja como sangre de buey". Más allá las palmeras formaban coro y se abría alguna caleta de pescadores, donde se multiplicaban las higueras, ofreciendo sombra a las gentes sencillas. Valdelomar repasa estampas de esas vidas lentas, en que se entrelazan el pescador abuelo que teje las redes con "toscos dedos", "el sorprendido pez", los chiquillos que se "tuestan desnudos al sol", montados sobre "el asno pensativo"; y también los sauces, las gaviotas; naves que se pierden en la neblina con sus gallardos tripulantes; chozas de caña y estera; y en alguna casa del puerto el gallo triunfador "esbelto, magro, musculoso y austero..."

Esos materiales que le ofrece la naturaleza —su universo— hablan de cosas diversas, envuelven signos y símbolos que el poeta siente y desentraña con amoroso arte, que tiene blandura de pan aldeano, vibración de puro dolor y colorido de celajes en bandada sobre el poniente. Dice Valdelomar en una de sus "Neuronas":

"Tiene la naturaleza exaltaciones y depresiones. Tiene la naturaleza instantes de revelación en los cuales se diría que está elocuente. Que habla, que quisiera comunicarse con los hombres. ¿No habéis sentido alguna vez en el campo, en un momento especial e inexplicable, algo que es como la angustia de la naturaleza, algo extraño que

XUM

os invita a penetrar en el alma impalpable de las cosas, algo que es como una atracción que ejercen en vosotros fuerzas misteriosas y ocultas? ¿Qué es aquello sino la llamada cariñosa que os hace la madre? ¿No somos por ventura nosotros una parcela de la gran unidad? Creo con toda la fe de que soy dueño, que la naturaleza ha sido, en un principio, una gran unidad armónica y compleja, que perdió su concreción y que trata de volver a ella."

La naturaleza está, pues, diciendo constantemente su "desgarradora verdad".

> "A la orilla del mar se piensa siempre —explicaría en uno de sus cuentos—; el continuo ir y venir de las olas; la perenne visión del horizonte, los barcos que cruzan el mar a lo lejos sin que nadie sepa su origen o su rumbo; las neblinas matinales, durante las cuales los buques perdidos pitean clamorosamente, como buscándose unos a otros en la bruma, cual ánimas desconsoladas en un mundo de sombras; las *paracas*, aquellos vientos que arrojan a la orilla a los frágiles botes y levantan columnas de polvo monstruosas y livianas; el ruido cotidiano del mar, de tan extraños tonos, cambiantes como las horas; y a veces, en la apacible serenidad marina, el surgir de rugidores animales extraños, tritones pujantes, hinchados, de pequeños ojos y viscosa color, cuyos cuerpos chasquean las aguas al cubrirlos desordenadamente..."

El mar está también reflejado en el mensaje que escriben en las tardes los largos cordones de pájaros sobre el cielo; y en las luces que en la noche se extinguen a la distancia "como vidas estériles".

La voz de la costa se escucha en el crecer de los sauces "al borde de la parcela colindante" con el yermo; el sauce "Hebaristo", por ejemplo, está rodeado de "yerbasantas" y "llantenes" y por sus raíces corre "el agua fría y turbia de la acequia". Bajo su sombra medita el hombre, símil en la soledad y en el hastío, en el triste acontecer, en la persecución del amor que no ha de llegar, en la taciturna actitud de la hora del "toque de ánimas". "La noche envolvía a ambos en el misterio." Los dos "hijos del azar, del capricho y de la sinrazón", esperando inútilmente el florecimiento de las ramas extendidas. Unidos más tarde —hombre y árbol— en la muerte, envuelto uno por el otro, en el inmenso anonimato de la tierra, que sigue prolificando en derredor. El campo es a veces un simple pedazo de jardín. Y siempre tras el jardín el mar. Por sobre el verde

de las higueras y el rojo de las corolas, el plomizo humear de las naves manchando el azul del espacio o haciendo resaltar la blancura de las gaviotas, que flotan a sus costados como copos de espuma. En medio de ambos, del campo que es sólo destello, menudo ofrecimiento de la tierra, y del mar que es todo inmensidad, está el jirón de la playa, donde menudean esqueletos de aves, piedras multicolores, yuyos, sombras de náufragos. Allí sobre la playa, el poeta siente venir la muerte:

> "El divino prodigio del silencio...", el ya callado "rumor de las olas", "la inmovilidad"... "Nada acusaba ya a la Humanidad, ni a la vida. Todo era mudo y muerto. Sólo quedaba el zumbido en mi cerebro, que fué extinguiéndose, hasta que sentí el silencio, claro, instantáneo, preciso..."

La muerte llega con menudos pasos de mujer y con silueta blanca. La muerte ha venido del mar, que él ama tanto; y hacia el mar han de mirar aterrados y fijos "los ojos de Judas", cuya efigie queman implacablemente, todos los años, "los piadosos" aldeanos. Pero también llega "el amor". Ya no es la señora blanca, dulce en la petición del perdón, dramática en la visión postrera: cubierto el rostro con el pelo húmedo y desgreñado; ahora es "Miss Orquídea", pálida niña de "El vuelo de los cóndores", con listón negro a la cabeza, con quien cambia sonrisas diariamente, allí, en la orilla. Un día, "Miss Orquídea" se va... Cuando el barco se aleja, sólo queda la confusa visión de un pañuelo "como un ala rota, como una paloma agonizante..." El amor se ha ido sobre el rumor de las aguas y a la tarde aún perdura la cabellera de humo sobre el cielo sangriento del crepúsculo, que forma el *leit-motiv* de la obra narrativa de Valdelomar.

> "Entre las cosas inefables e infinitas que intervienen en el desarrollo de sus leyendas —dice Miriátegui—, con la Fe, el Mar y la Muerte, pone el Crepúsculo. Desde su juventud, su arte estuvo bajo el signo de D'Annunzio. En Italia, el tramonto romano, el atardecer voluptuoso del Janiculum, la vendimia autumnal, Venecia anfibia —marítima y palúdica— exacerbaron en Valdelomar las emociones crepusculantes de *Il Fuoco*. Pero a Valdelomar —agrega— lo preserva de una excesiva intoxicación decadentista su vivo y puro lirismo. El *humour*, esa nota tan frecuente en su arte, por donde se evade del universo d'annunziano."

Miriátegui expone, respecto a su gracia y su novedosa creación, el anticipo pirandelliano de "Hebaristo, el sauce que murió de amor", que según él, muestra: "el fracaso de una existencia que, en una tentativa superior a su ritmo sórdido, siente romperse su resorte con grotesco y risible traquido".

"Yerbasanta" y "El Hipocampo de Oro" constituyen la alternación de aquellos dos mundos —costa y mar— que se superponen o se enfrentan en Valdelomar, dentro del sentimiento panteísta que ilumina por encima de cualquier nota decadente la obra genial del poeta y del prosador. En una, viven los labradores sobre la eglógica paz de los campos. Recuerdo de "vendimias", de "tambores de pellejo de cabra", de "azahares del pacaö", de "la alameda de sauces", del "broquelado pozo". Los niños juegan en los "bosquecillos de toñuces y de pájarobobos". En las noches, el campesino joven, moreno, melancólico, de aldeano amor, canta yaravíes:

> En su ventana moría el sol
> y abajo lento cantaba el mar;
> y ella reía llena de amor,
> rubia del oro crepuscular...

Murmuran las peras en los árboles lentos y altos y murmuran las olas en la ribera próxima. La tierra húmeda y preñada, el desierto y el mar. Entre un mundo de gorriones, de baldes "de dulce leche con calor de madre", de "uvas pintas", transcurre la nunca descubierta tristeza del mozo chacarero quien, al final de la Semana Santa, se aleja por los últimos retazos de la hacienda, para hundirse definitivamente "en el cerrado misterio tenebroso". Las aguas seguirían debatiéndose bajo el muelle en "las tinieblas" de cada "noche".

En "El Hipocampo de Oro", de una alada y casi diríamos alegre expresión de cuento infantil, surge en toda su esplendidez el mar. En la orilla asoma la palmera cuya copa semeja "la cabellera de una bruja"; se arrastra "la tortuga obesa", que se despierta al grito de las gaviotas y saca "la cabeza chata como el índice de un dardo"... "dejando caer dos lágrimas por costumbre más que por dolor"...; y viva Glicina, viuda de algún marino rutilante, blanca "como la leche oleosa de los cocos verdes", y que con ser armoniosa cual "ola antes de reventar", muestra ya una belleza en camino de convertirse en estatua de mármol. El cuento transcurre sobre la playa y tiene

por personajes centrales al "Hipocampo" —rey y símbolo del mar— y a Glicina —espejo de humanidad— en busca del hijo deseado, en persecución de inmortalidad hecha a base de amor y de *propio* renunciamiento. El océano tiene criaderos de perlas, ejércitos de lacmas, bosques de yuyos, palacios de corales, pero requiere constantemente, para no enceguecer, de nuevos ojos "femeninos", que iluminen las aguas sin fin, de humana sangre que dé vida a su cuerpo brillante, y del azahar del durazno de los dos almendros que brinde el poder de la sabiduría. Y el mar angustiado vive en acecho de satisfacer sus deseos que a cada vencimiento de luna aparecen nuevamente inalcanzables. Glicina, a su vez, está para ofrecerle ese placer en compensación del hijo que nazca de sus entrañas — carne y hueso o fantasía poética, expresión artística o tosca obra de artesanía. En el trueque de objetos deseados ambos encuentran la satisfacción de sus deseos, pero ya está naciendo, al ras del gozo, un nuevo despertar de angustias por venir o el culumbrarse de la propia muerte. El hombre y el mar están otra vez frente a frente; uno para el otro, uno por el otro. "Todo lo que los hombres anhelan está en el fondo del mar", dice el Hipocampo. Pero a la vez, el hombre viene a traerle, al término del período lunar, los ojos, la sangre y la sabiduría, para que en cambio le dupliquen la porción de "amor". Valdelomar está confrontando siempre a ambos elementos y él asiste diariamente al espectáculo marino. "¿Te gusta mucho el mar?"... preguntará la muerte. Y el poeta, aún niño, dirá en respuesta: "Sí, señora; vengo todas las tardes..."

El drama, como género literario, o sea el dialogar mismo, encontró en "Verdolaga", la superación de otros menores ensayos. Xammar encontró en esta obra un antecedente a ciertos aspectos del moderno teatro lírico y terrígena de García Lorca. Los nombres de los personajes huelen a campo y sugieren bellezas en sí solos. Drama eglógico, tiene por escenario la chacra costeña, y por realización una tragedia de pastores. Membrillejo muere al pie del río; y Espigua, la madre, lo busca por cercos y callejones, por el monte y la arena colindante, y lo halla, al fin, con la cabeza en el agua y el cuerpo sobre la grama, con la herida morada, podrido bajo los rayos del sol fuerte. El campo y el mar hacen también plena aparición. Ellos son los verdaderos personajes detrás de Espigua, Membrillejo, Damiela, Moscatel, Agüeda, Maura... Esta última nos ha-

XUM

blará de ellos, pero en verdad son ellos los que hablan por boca de la soñadora:

> "La fruta, la jugosa fruta, la alegre fruta. La fruta no está enferma. La fruta no llora, no tiene dolores, no tiene corazón... Los árboles, Agüeda, son buenos; los árboles no dañan. ¿Por qué no te casas con un árbol? Un árbol no te haría sufrir como Claudio. Claudio te amaba y te hacía sufrir. Tú debes casarte con un árbol. Tú eres Agüeda, la señora Durazno."

En cambio:

> "El mar... ¿Cómo es el mar?... Mucha agua, agua salada, amarga, agitada. El agua del mar debe ser salada como las lágrimas..."

"Canción primitiva y pastoril" se le ha llamado. Drama de valle costeño y de mar, podríamos añadir que es "Verdolaga", donde los personajes ríen con las flautas de carrizos tiernos y lloran con las viejas cañas que tienen sabor de arena y agua.

Las cosas que lo rodean vibran, en Valdelomar, con la tristeza y la alegría del hombre. Por eso dirá en su "Confiteor":

> Mi alma llenará el mundo de alegría,
> la naturaleza vibrará con el temblor de mi corazón,
> todos serán felices:
> el cielo, el mar, los árboles, el paisaje...

A su conjuro se antropomorfizan océano y costa, pez y árbol, y toman definido carácter. Se hacen personajes que tienen representación viva y la naturaleza se expresa por medio de ellos elocuentemente. Mas no son meros símbolos, pues conservan su función y su papel dentro del universo. El campo destaca bajo el sol ardiente; el mar adquiere su melancólica actitud a la hora "sangrante del crepúsculo". Las aves vuelan como tales al trazar sus signos bajo el cielo, que, a veces, es claramente "abovedado", con "un azul intenso", "como si fuera más grande y más hondo" y los ojos "lo mirarán más profundamente". El desierto "vasto, amarillo, monótono, como otro mar de pena y desolación", se extiende a lo largo de lo que la vista alcanza; y el verde de los árboles del valle estrecho y jugoso, es un manchón de alegría sobre la inmensidad. Es la naturaleza en la tercera etapa del "ritmo". Cada valle costeño

es un poema que va a morir al mar, levantando al paso imágenes de "yerbasantas", de "sauces", de "verdolagas", de "caballeros carmelos" con bermejas agallas, de "señoras blancas" musitando naufragio en las orillas, de haciendas en vendimia y de procesiones con andas de santo lugareño. Al fondo el océano, donde están varadas las embarcaciones que abandonó el viento y donde lucen los faroles el instante del tramonto; en el interior se agitan los peces entre mundos de líquenes y conchaperlas. El hombre es otro poema que se debate entre sus propios desgarramientos y las angustias que le ofrece "su universo". Valdelomar es efectivamente *Valle del Mar*.

La interpretación del paisaje de la costa peruana constituye seguramente su más preciada veta literaria. Dejemos aparte el fino humor de cuentos yanquis, los intentos de literatura incásica, las manifestaciones periodísticas donde saltaba el "snobismo" a lo Wilde, la exaltación de "nuestro señor yo", que imitaran muchos entre nosotros pero sin la genial llamada a la intimidad, al regolosear de la belleza, que se desprende de la obra de Valdelomar; posición que tiene mucho de revolucionaria contra la mediatización burguesa. Valdelomar no llegó, sin embargo, a la concepción social, a la interpretación de los factores geopolíticos, desde abierto ángulo sociológico. Aunque dijera en alguna de sus "Neuronas": "Sacando a los analfabetos, las gentes del Perú se dividen en dos clases: una que siembra algodón y otra que escribe majaderías" —que representaba una intuitiva crítica del medio—, propiamente no se anticipó a viviseccionar nuestro país con una teoría histórica como tratarían de hacerlo algunos de los que se formaron alrededor suyo en "Colónida". Pero si no percibió, o no quiso expresarlo, el fenómeno social, en cambio dió cabal medida al fenómeno político, proclamando literariamente los altos valores de la nacionalidad. "Invocación a la Patria", "Oración a San Martín" —"desde la tierra fecunda, desde el rincón histórico"— forman parte de su interpretación política y emocional de la realidad circundante. La exaltación de los valores propios no constituyó en él epidérmico y falso chauvinismo. Era la suya, entonación de soñador, pero admonitiva frase patriótica a la vez, buscando, con maestría literaria, el efecto de crear una conciencia nacional dinámica, afincada en la tierra:

> "Vosotros, jóvenes en plena floración de la vida, llenos de ideales, llenos de primavera, ansiosos de laborar por el bien, no

tenéis Patria todavía... La Patria es orgullo santo, y nosotros no tenemos orgullo. La Patria es haz de voluntades, y nosotros somos abúlicos; la Patria es tea luminosa y radiante, y nosotros estamos en tinieblas; la Patria es fraternidad, concierto de afectos, uniformidad de sentimientos, y nosotros somos desunidos y nos hacemos daño unos a otros..."

Aquí, sí tiende su trayectoria hacia el futuro. Y por eso hoy vuelve a repetir el eco de nuestras piedras lejanas, esta invocación del litoral: "Formad una Patria."

Valdelomar fué, en resumen, admirable intérprete de las voces de la naturaleza con un fino sentido de instrumentación artística que le permitió darnos el paisaje de la costa más allá de la copia real, de la simple manifestación eglógica o de la comparación inmediata, pero no tampoco como ropaje inteligente, como delectación de símbolos o de metáforas, sino como intento de dar expresión a la voz misma del universo que estaba hablando para él en cada cosa, en cada animal, en cada accidente natural. La naturaleza era un interminable drama en que sus personajes, obedeciendo a fuerzas misteriosas y ocultas, iban en procura de una definitiva concreción armónica.

Hoy, que la noche tiene una trágica duda,
en que vaga en la sombra una pregunta muda;
en que se siente que algo siniestro va a venir,
que se baña en el pecho la tristeza desnuda,
hoy, quisiera morir...

La muerte llega cuando el mar apenas suena sobre la playa desconocida y remota, blanca y solitaria. Playa, el fin humano, de todos modos, aunque en este caso específico se realice el desenlace entre la cordillera, en ciudad de tejados rojos y campanarios de piedra, muy cerca de la pampa donde quedó sellada la libertad de América.

Vendrá la muerte un día, con su hoz encarnada
nos tenderá los brazos al fin de la jornada...

Cuando arribó, Valdelomar estaba en Ayacucho, el 2 de noviembre de 1919.

Y un día seréis seis hermanos,
¡No me olvidéis!...

Los hermanos literarios de Abraham Valdelomar no lo han olvidado, tampoco. Pongo hoy, por eso, sobre su tumba y su recuerdo las simbólicas "flores, albas, secas y finas" de los algodonales.

AUGUSTO TAMAYO VARGAS,
Universidad Nacional de San Marcos,
Lima, Perú.

"La Cisma de Ingalaterra" y "Ana Bolena"

Que un escritor se inspire en escritos de otro no es nada nuevo en la literatura; que, a veces, las inspiraciones sean más bien adaptaciones o refundiciones, tampoco. Fernando Calderón, romántico mexicano, se inspiró principalmente en la literatura romántica de España y de Francia. En ciertos casos tenemos fundadas sospechas, y en otros, pruebas de que se inspiró en ciertas obras de otras épocas, además de la romántica, y de otros países, fuera de los mencionados. Pero este trabajo no tiene por objeto precisar las fuentes de las obras de Fernando Calderón y Beltrán; ni siquiera de una sola de ellas. Se propone únicamente tomar como punto de partida *La cisma de Ingalaterra* de Calderón de la Barca, para ver de qué modo se sirvió de ella el autor mexicano para escribir su *Ana Bolena* y fijar la atención en ciertos caracteres románticos, añadidos en la obra mexicana, al tema de la obra española. Para tal estudio damos, pues, por sabido, que la obra española ya mencionada fué una de las fuentes más importantes de la obra mexicana.

Ya se sabe que los enemigos de algunos románticos españoles culpaban a éstos de buscar inspiración en ciertos elementos y personajes literarios trasplantados de Francia, cuando los había en su propia literatura del siglo de oro.

La obra mencionada de Calderón de la Barca, tenía elementos románticos; entre otros, el rey, muy a la manera de los románticos, por ser

> Hombre fácil, y se ciega
> Tanto, que si a querer llega,
> No hay respeto ni interés
> A que se rinda su amor.

XUM

(¿No era así la Leonor del *Trovador* de García Gutiérrez? Cuando llegó a querer a su Trovador ¿qué la detuvo?) ¿Y el rey de *Ana Bolena*? Pues el rey de *Ana Bolena* es parecido al rey de *La cisma*; pero no olvidemos que pertenece al siglo XIX, y no se va a contentar con definir su pasión en pocas palabras, como el del siglo de oro:

> Puesto que mi albedrío
> A quererte me fuerza...
> Ya no es mío.
> II, 10

sino que, por dar un desahogo a su corazón, tiene que decirnos que un impulso secreto, sobrehumano, un mágico poder irresistible lo arrastra, a él que domina la mar y que ahora inclina su frente a una débil mujer — mujer que deja de ser mortal para elevarse a la categoría de diosa. Tanto lo es, que él trocara todo su regio esplendor por el simple cayado de pastor, tan sólo por el "sí" de su Juana Seymour. ¿Quisiera ella saber más? Para su amor no hay comparación: ¡La ama como ama el ángel a Dios!

El ministro del rey, en *La cisma*, es cruel, artificioso, ambicioso y vengativo. No deja de fraguar ardides, para conseguir lo que más quiere en la vida: ser el próximo Papa. Y cuando resulta desilusionado, porque Carlos V ha preferido a su antiguo tutor, se acuerda de que la reina Catalina se ha mostrado airada con él, mientras que con todos los demás ha sido muy piadosa. Decide "ganarla de mano" y hacer que perezca ella y no él, ya que no quiere que sea la mujer que, según le ha dicho un astrólogo, ha de ser la causa de su destrucción. La caída de Catalina se produce, primordialmente, por el temor que el ministro, Volseo, tiene de perderse. A esta causa se añade la venganza del ministro, más bien contra Carlos V que contra la reina misma.

El ministro del rey de *Ana Bolena*, Cromwell, tiene tantos vicios como el de *La cisma*, con la diferencia de que todos se funden, acentuados, en uno: en el de la venganza. La reina lo insultó en público, una ocasión, y no se sentirá feliz hasta que la derribe del trono y la lleve al suplicio. Tiene, por consiguiente, el sentimiento de venganza una importancia digna de la acción única del drama; lo que no deja de recordar dramas característicos de la época, tales como *El trovador* (la venganza de la gitana) o *Los amantes de*

Teruel (la venganza de Zulima). Llamaremos, pues, a Cromwell "romántico" por su pasión desmedida.

La reina de *La cisma*, Catalina de Aragón, es una santa, digna de compasión religiosa. En *Ana Bolena* la reina es cruel, vana, egoísta, vengativa, arrogante y "ligera, sin la circunspección de una inglesa". Pero, no obstante sus faltas —las acusaciones por las cuales llega al cadalso son injustas, pues no son más que maquinaciones del vengativo ministro Cromwell—, no deja de inspirar simpatía humana. Además de esto, Ana sirve de eje en relación con los demás personajes románticos de la obra.

En *La cisma*, Ana Bolena, antes de casarse con el rey, quiere a Carlos, embajador francés. El padre se opone, al principio; pero en las relaciones nada hay de raro, porque los dos pertenecen a la misma clase social, y el enlace nada tiene de imposible. En *Ana Bolena* Smeton, simple cortesano, ama a la reina; lo cual es uno de tantos ejemplos de amor no sólo contrariado sino inalcanzable, y uno de tantos ejemplos de melancolía romántica, por parte de Smeton. Esta melancolía la expresa Smeton en soliloquios, en los que se queja de su fatídica estrella, y en la trova, en que se pinta él mismo como un humilde trovador que no tiene más que ofrecer. Esa trova, como lo sabe todo conocedor de la literatura romántica, sirve de ejemplo, en cambio, de otra tendencia de esa literatura: la de lo medieval.

En *Ana Bolena*, a quien ésta quiere, antes de casarse con el rey, es a Enrique Percy, duque de Northumberland. Pero Ana, ambiciosa, lo desprecia. Esto importaría poco, si no se sirviera el autor de este amor para darnos más elementos románticos. 1) Ya se sabe que el romántico se imagina en su mundo de ensueños; pero tarde o temprano llega el momento en que se halla frente a frente con la realidad, la cual es diferente. Lo común en estos casos, es suicidarse o retirarse del mundo. Enrique Percy opta por lo segundo:

> Del mundo las ilusiones,
> Y su falsedad huyendo
> En mis tierras he vivido,
> Donde no miro a lo menos,
> La perfidia y las maldades
> De que la corte es el centro.
>
> IV, 3.

Pero vuelve a la corte, dizque a anunciar la muerte de Catalina. (En *La cisma*, la infanta María es la que anuncia la muerte de su madre; pero con ella había estado desterrada; Enrique Percy no, que sepamos.)

2) Ya de vuelta Percy en la corte, sirve su amor por Ana de contraste con el amor pasional del rey por Juana Seymour. El suyo es amor ideal: se le ha nombrado juez para el proceso de Ana, su antigua amada, porque esperan que por haber sido despreciado de ella vaya a incriminarla. Hace enteramente lo contrario. A la manera de los caballeros de antaño que iban por el mundo enderezando entuertos, es el único que la defiende, aun cuando peligra con ello su vida.

3) Habiendo perdido el pleito, va Percy a consolar a Ana en la torre, donde hacen recuerdos de los días felices pasados: tema común entre los románticos.

4) Tan fuertes son las emociones de los dos, que su melancolía conduce a lágrimas: más romanticismo:

> Aquí está Enrique; enjugará tu llanto:
> Tu llanto es mío, si tu dicha no.
> Acto v, cuadro 1, esc. 5.

En las dos obras hay un sueño. *La cisma* empieza con un sueño que tiene el rey. Estaba escribiendo en defensa de los Siete Sacramentos, y en particular del matrimonio. Se queda dormido y sueña que se le aparece la hermosa figura de una mujer que no conoce. Tanto lo encandila esa deidad, que se confunde. Lo que escribe con la mano derecha, lo borra con la izquierda. Despierta: el sueño lo atormenta. Mayor es su asombro, cuando más tarde se entera de que la belleza con quien ha soñado no es otra que Ana Bolena, con quien termina por casarse, después de haber repudiado a Catalina. Este sueño sirve de presagio: Enrique causa el cisma en la religión que antes defendía y se casa con la belleza soñada.

El sueño de la protagonista, en *Ana Bolena*, sirve de presagio también. Ya sabe Ana que se la acusa de infiel. Se preocupa; sueña algo horrible, atormentador. Este sueño nada tiene de semejante, en cuanto al contenido, con el de *La cisma*; pero es un sueño característico de la época, vestido a la moda, con *torrentes de sangre, relám-*

pagos, truenos, rayos, funesto fragor, cráneo, manto de púrpura tornado en negro paño de muerte, hórrido estruendo, "tumba cavada", sudario fatal, etc., etc. ¿Se quiere algo más sepulcral?

Hay elemento religioso, en los dos dramas. En *La cisma*, por parte del rey: cuando defiende al Papa contra el protestantismo; por parte de la reina, Catalina: es virtuosa, santa, ejemplo de resignación cristiana. En *Ana Bolena* es en la reina donde se encuentran, principalmente, los sentimientos religiosos de resignación y de contrición. Hay también más ejemplos de elemento religioso, los cuales, aunque se parecen a algunos de *La cisma* en el contenido, no dejan de recordar al Zorrilla español, en la forma.

Hay aún más romanticismo: las acotaciones dramáticas se parecen a las acotaciones de los dramas románticos franceses y españoles.

Otras muchas semejanzas hay entre los dos dramas (entre los dramas de los dos Calderones) que no damos aquí, por no ser el propósito de este estudio.

Una palabra más: las dos obras, a mi parecer, no tienen el mismo interés, ni el msimo significado. La primera era de interés y sentimiento personal e histórico, tanto para el autor como para la sociedad a la cual se destinó, ya que Catalina de Aragón, hija de los Reyes Católicos, era tan española y tan católica como el espíritu de la España de la época; mientras que la segunda era, para México, de interés histórico, porque el tema tratado pertenece a la historia, y literario, porque se escribió como ensayo dentro de la corriente literaria que había triunfado ya en la literatura de España y de Francia, o sea de la corriente romántica. Lo esencial de la obra española no es para los españoles, ni para los que simpaticen con ellos, que el rey de Inglaterra haya repudiado a su mujer legítima, sino que esa mujer no fuera otra que Catalina de Aragón, hija, se repite, de Fernando e Isabel, y, además, tía del emperador Carlos V; ni tampoco lo es que ese repudio haya causado el cisma, sino que la religión fuera la católica, que el pueblo español tanto se esforzaba en guardar. En cambio, lo esencial de la obra mexicana es lo que en ella se ve de reflejos de la literatura europea de la época, y cuanto más se conoce esa literatura, mejor se entiende la obra. Hasta se advierten vislumbres de fuentes románticas concretas.

Hay que confesar, sin embargo, que aunque nada se sepa de corrientes literarias, gusta la obra por los sentimientos que en sus

XUM

varios aspectos, leyéndola o viéndola representada, se experimentan. El apasionado y correspondido, véase en el rey; el apasionado sin esperanza, véase en Smeton; el del amor desinteresado, véase en Enrique Percy; el cruel y vengativo, véase en Cromwell; el acusado injustamente, véase en Ana Bolena.

Creemos inútil tratar de explicar la razón por la cual escribió Calderón y Beltrán su *Ana Bolena*. Si lo hiciéramos y viviera el autor, le daríamos, sin duda alguna, motivo para reir. Sin embargo, no podemos menos de recordar al lector que Shakespeare trató el tema en su *Enrïque VIII*, como Dumas en su *Catherine Howard*. Bretón de los Herreros escribió un drama sobre otra inglesa, María Estuardo, y Tirso de Molina había escrito la *Próspera fortuna de don Alvaro* y la *Adversa fortuna de don Alvaro de Luna*. En la primera escena del cuarto acto, dice Cromwell (*Ana Bolena*):

> ¡La suerte de un favorito
> Suele ser tan pasajera!

Pues bien —diría Calderón y Beltrán—, ¿por qué no escribir la segunda parte de *La cisma de Ingalaterra* (la *Próspera fortuna de Ana Bolena*), porque Ana

> Debe pagar lo que hizo
> A nuestra pasada reina,
> La que gime en el retiro
> De Haptill. ¡Pobre Catarina
> De Aragón! Pero el castigo
> Caerá sobre Ana Bolena.
>
> (*Ana Bolena*: I, 1).

¿Por qué no, repetimos, ya que el tema pertenece a la historia y a la literatura, y además, es fácil de desarrollar porque se presta bien a la invención?

PABLO AVILA,
University of California,
Santa Barbara, California.

Panorama de la Literatura Peruana. Itinerario Espiritual

Se dice una verdad rotunda —casi siempre soslayada por críticos e historiadores de nuestra literatura— cuando se afirma que, antes de ahora, la actitud literaria peruana no correspondió a ninguna de las realidades de su ámbito. Fué una actitud de cultura, no de espíritu, como lo cree Juan Marinello para toda América.

El Perú colonial y el Perú republicano de la primera centuria mantuvieron fieles los oídos domesticados a las consignas literarias que dictaba, variando entonaciones y señales, la dictadura artística de Europa. El hecho comprobaba la realidad del cordón umbilical con que nuestra cultura seguía atada al patronazgo occidental. Perfectas colonias de ultramar, nada faltaba para el totalitario vasallaje ya que, presidiéndolo, alzaba su vigencia decisiva el tutelaje económico. Europa timoneaba los gustos, las modas y los virajes literarios, en la misma forma omnipotente y veleidosa como hacía oscilar el valor de la moneda, rigiendo y usufructuando los destinos de nuestra economía retrasada.

Pero esta suerte de dictadura artística, reconozcámoslo, no era obra deliberada de los occidentales. Europa creaba direcciones estéticas y mudaba caminos en el arte, respondiendo a ineludibles exigencias de su devenir histórico. Cada escuela literaria, cualquier tendencia artística, toda remuda de ideales estéticos, salía a luz consonantada a la renovación de las realidades políticas, económicas y sociales. Revoluciones artísticas, pues, hechas como a la medida para la realidad que integraban y enfrentaban. América las hacía suyas porque sí, brindando su complaciente vasallaje a los cenáculos europeos. Tal actitud no podía engendrar sino un hecho harto

XUM

conocido: mientras las expresiones literarias europeas señoreaban en su continente como frutos de su propio proceso histórico, en América venían a cumplir el papel de flores de invernadero cultivadas por media docena de intelectuales. Hecho tan natural como ésta su consecuencia: en más de una ocasión los literatos americanos fueron cultivadores trasnochados de escuelas artísticas caducas o de movimientos literarios liquidados en Europa.

París más que otros centros —tras el monopolio español —tornado meridiano cultural, exportaba sus mandatos casi siempre por Madrid, cuyas aduanas —como aquellas de la Casa de Contratación de Sevilla— retenían los embarques y sólo dejaban zarpar las galeras con la mercadería trasnochada. América no discutía el envío y se domaba al culto de las corrientes forasteras en la propia actitud sumisa con que los indios recibían las imposiciones del comercio colonial. Con una diferencia: los literatos aceptaban con deliberada complacencia los abalorios forasteros y las modas de ultramar, en tanto que los indios se hacían de las navajas, los naipes, los espejos y las podridas mercancías bajo el látigo de encomenderos y corregidores. En realidad, ambos se hacían de desechos. Y una literatura amasada con desechos —así fuera con directivas de primera mano, ajenas a su ámbito— nada valedero y perdurable podían forjar para nosotros.

La actitud subordinada fué común a todo el continente. El Perú, como los demás, vivió de prestado, siguiendo dócilmente las vicisitudes de la literatura occidental. Su literatura no tuvo, por ello, la vitalidad y la trascendencia de las literaturas que nacen y se afirman en sus propias realidades. En lo que respecta al Perú, tan larga época, huérfana de modos propios y actitudes nacionales, sólo se jalona, tarde a tarde, con la aparición inusitada de algunas figuras señeras que agitan el panorama cultural para enseñarnos las primeras posiciones autónomas y verticales del espíritu. Voces de insignes "Robinsones", con perdurable resonancia, sostienen hasta hoy el aliento emancipador de nuestra literatura. Baste citar a don Manuel González Prada quien, con obra y ejemplo, "nos enseñó a ser hombres, porque ni eso sabíamos", según la firme expresión de Alberto Hidalgo.

Desde la sumisión a la garra blanda pero tenaz de la poética italiana en los poemas inmediatos a la conquista —Ercilla, Balbue-

na, Ojeda y sus seguidores— hasta el frenético abrazo a todos los "ismos" de vanguardia; desde la imperfecta y servil obediciencia a los tortuosos dictados gongoroides y culteranos hasta el delictuoso plagio de los modelos románticos franceses y españoles, la literatura peruana acató sin vacilar todas las consignas de las corrientes literarias europeas, en una suerte de extraversión malsana y terca.

Paralelamente a esta permanente vuelta de ojos a los horizontes literarios forasteros, nacieron en la Colonia y persisten en la República las llamadas *élites* intelectuales, para abrogarse de facto el comando de la vida cultural. Estos círculos, academias o cenáculos —de carácter oficial o no— vegetaron como satélites de las cortes virreinales monopolizando el cultivo de la cultura —problema de clase o casta, como en lo social y lo político— y son las progenitoras inconfundibles de las camarillas literarias centralistas, excluyentes, conservadoras de la República. Actuando desde el rango tradicional de las Academias de la Lengua o en cenáculos extraoficiales de "selección", tales camarillas, cuyos miembros se autotitularon alguna vez "los arios de la literatura peruana", se asignan el privilegio de dirigir la vida cultural del país, imponiendo las normas y las rutas literarias, las excomuniones y las consagraciones de poetas y escritores. Este monopolio del comando cultural tomó como sede a Lima, exhibiendo el mismo espíritu antinacional, colonialista y oligárquico del feudalismo económico y del coloniaje político, desventura social en que el Perú se debate dramáticamente hasta hoy.

Es bien cierto que el espíritu peruano de nuestra literatura tenía como antecedente primordial la existencia de los poetas del imperio de los incas; no los cortesanos y oficiales, amautas, sino los haravicus, populares y colectivistas, pero la conquista había caído con su alud de violencias sobre todas las realidades peruanas y el impacto fué demasiado bárbaro para que las efusiones espirituales de los nuevos desposeídos reencontraran las vetas de su inspiración autóctona. El propio espíritu mestizo permanecería desconcertado, inseguro, aparentemente renegado e incapaz durante siglos, sin decidirse a romper las tierras de aluvión que pretendieron sepultar sus raíces a la patria aborigen, a su intimidad nativa, a la expresión vernacular.

No todo fué conformidad, sumisión, cobardía, aplanamiento, sea dicho en honor de los mestizos peruanos a través de la historia literaria.

Garcilaso de la Vega levantó un monumento literario capaz de ser alineado, sin desmerecer, junto a los más altos valores del siglo de oro español. Tradujo, a la par, la emoción peruana inicial del mestizo en la saudosa y castiza prosa de sus *Comentarios Reales*. Guamán Poma de Ayala y Santa Cruz Pachacuti, crearon sendos libros, que constituyen la más vibrante y patética protesta de los gentíos desposeídos y explotados. En la expiración del coloniaje, un mestizo cabal, calificado como el "primer momento peruano de la literatura" revivió primero el metro característico de los haravicus —el hararec— y luego inauguró su propia escala lírica para conjugar la emoción chola de sus románticos yaravíes. Me refiero a Mariano Melgar, primer poeta cholo, fusilado en Humachiri por defender sus ideales revolucionarios. Con su ejemplo legó a las nuevas generaciones el gran mensaje que se concreta en estas frases actuales: En los pueblos oprimidos el arte debe ser vehículo de liberación y arma de combate.

Antes de Melgar, durante el coloniaje, los poetas populares y anónimos contragolpearon a gusto todas las injusticias y miserias de la tiranía goda, burlándose de la poesía oficial, cortesana, alambicada y formalista, en una sostenida rebeldía inacallable contra el dominio feudal de las castas opresoras.

Cuando adviene la República —y cambian de nombre las instituciones, pero no las realidades feudales— se abre el duelo entre Manuel Ascencio Segura y Felipe Pardo de Aliaga, representantes literarios de la República y del colonialismo. Segura inicia el costumbrismo peruano — primer desplazamiento de la curiosidad mestiza hacia sus propias realidades. Felipe Pardo de Aliaga —representante literario de los encomenderos republicanos, como le llamó Mariátegui— gonfalonea la aparición del clasicismo con el grupo de españolizantes, dogmáticos, colonialistas. Andando el tiempo, Abelardo Gamarra salva al costumbrismo de su enquistamiento limeñista, lo descentraliza y le da categoría nacional, seguido por Abraham Valdelomar, que rastrea la veta costeña, y por López Albújar que trajina en todos los caminos serranos del costumbrismo,

alcanzando las primeras positivas experiencias de su avance a la nueva promoción regionalista.

Pero eso es ya faena reciente y que continúa a nuestros ojos. En el tiempo de Abelardo Gamarra, Clorinda Mato de Turner, Mercedes Cabello de Carbonera —las dos últimas introductoras de la novela político-social— insurge y predomina en el Perú una de las figuras literarias más insignes por su obra y por las proyecciones de su vida y de su obra en la literatura peruana. Fué don Manuel González Prada. Todo lo que era tanteo, inquietud, anhelo, búsqueda en las pasadas generaciones literarias, tiene concreción cabal en el mensaje histórico que modula la gran voz del maestro. Calibrando su envergadura espirtual y la trascendencia de su renovador manifiesto, nunca nos parecerá desmedida la certera expresión de José Carlos Mariátegui: "González Prada fué el primer instante lúcido de la conciencia peruana."

Don Manuel es el primero que denuncia e inicia el proceso de la colonia, poniendo a nuestros ojos las ignominias y las lacras del pasado vergonzante para instarnos a la reconstrucción nacional sobre las ruinas del desastre que amasaron las castas opresoras. Es el primero, también, que sorprende la íntima relación entre las serenatas al virreinato en literatura y el dominio de la casta feudal en política y economía. Plantea, entonces, el programa de la transformación espiritual y material, a base de nuestra emancipación del feudalismo económico, el coloniaje político, del patronazgo cultural, hegemónicamente ejercido por España, antes que París, a través de las Academias de la Lengua y de los cenáculos literarios colonialistas.

Paralelamente —como gran poeta que es y eximio estilista—, inicia las primeras incursiones en la temática indígena y avanza al cultivo de la poesía social, renovando motivos e innovando metros, en la precursora faena literaria que nos hace pensar, por la primera vez, en las posibilidades de una literatura peruana.

La surgencia esperanzada y renovadora que presidió González Prada fué copada, años después, por la ofensiva de la llamada "generación futurista", encabezada por el colonialista Riva Agüero, coincidiendo con el auge "civilista" provocado por la defección demócrata de Piérola. Ello marca "un momento de restauración co-

lonialista y civilista en la literatura peruana", representada por el "perricholismo" y el culto a la colonia.

Ya estaba regada, afortunadamente, la siembra de la guerra ineludible contra la subyugación cultural española, el espíritu colonialista, la servidumbre económica y política de nuestro republicanismo nominal. En vano organizarían ofensivas y resistencias los clanes feudales del gobierno y la cultura. El manifiesto reivindicacionista había sido proclamado y estaban impartidas las consignas de la lucha. Y asoma una nueva generación — descontenta más que revolucionaria, iconoclasta más que constructora, de filiación anticolonialista, que se agrupa bajo las banderas de la revista *Colónida*. Según Mariátegui: *Colónida* representó una insurrección, decir revolución sería exagerado, contra el academicismo y sus oligarquías, su gesto conservador, su galantería dieciochesca y su melancolía mediocre y ojerosa. Movimiento de beligerancia disolvente, pero anárquico y de contornos imprecisos, rodeó la figura señera de Manuel González Prada y se decidió a reivindicar la figura de José María Eguren, portador de un simbolismo personal, intransferible y retardado en relación a la aparición oficial del simbolismo (1870). No pudo concretarse en una tendencia ni definirse en una fórmula: agotó su energía en el grito iconoclasta y el organismo snobista. No obstante, los colónidas cumplen una etapa de inconformidad, descontento, desadaptación, a la par que de impulsos polémicos e intentos renovadores, dándonos la sensación de que algo moría, e irremediablemente en la literatura peruana. Algo moría y algo se erguía consecuentemente. Un hecho explica lo primero: la rebeldía contra las normas establecidas, la pugna acalorada con el ambiente, la rebelión contra el espíritu colonialista. Otro hecho aclara lo segundo: la insurgencia literaria provinciana con el manifiesto de sus tres reivindicaciones: emancipación, renovación y nacionalización de la literatura.

Coincidiendo con el movimento colónida el movimento provinciano nace, se estructura y se expande desde Trujillo y Arequipa. Alberto Hidalgo comanda el grupo del sur que irrumpe con más acentuada rebeldía y ataca sin misericordia el feudo literario limeño. Posteriormente, en compañía de Alberto Guillén, y los primeros indigenistas, ha de darle el golpe de gracia con sus libros *Muertos, heridos y contusos, Hombres y bestias, Jardín Zoológico*. Mejor

nombre que *Anunciación* no cuadraba a la revista que editaron los sureños. De anunciación era en efecto, su voz; anunciación del nuevo orden que pronto se incorporaría, definitivamente a nuestra literatura.

Hasta allí, el Grupo Sur, hay que ir a rastrear el impulso de la faena revolucionaria que empezó a barrer el imperio de las viejas normas y afloró en obra plena ya no allí sino al norte, en Trujillo, con César Abraham Vallejo. Si el sur es el camino para buscar la beligerancia renovadora inical, hay que voltear los ojos a Trujillo para toparnos con el primer resuelto encaramiento con la tierra peruana y su gente, que es como decir para el hallazgo del primer empeño organizado para incorporar la actitud peruana en la literatura.

La dirección parte de un grupo en el que alternan Antenor Orrego, Alcides Spelucin, Haya de la Torre, César Abraham Vallejo, Francisco Xandoval, Vásquez Díaz, Oscar Imaña, Esquerriloff y otros escritores, poetas y pintores que se resuelven a enfrentar sus realidades desde todos los ángulos de su inquietud: literatura, economía, política. Le correspondería a Vallejo el primer esfuerzo poético para plasmar el anhelo literario del grupo en los *Heraldos negros*. Libro de neta raíz romántica por su sinceridad, conjugado en una declinación simbolista cercana a Herrera Reissig y Baudelaire, es el primer inventario lírico de la temática mestiza.

La actitud de las provincias no queda allí. Vallejo e Hidalgo viajan a Lima y dan la batalla decisiva. En vano tratan de cerrarles el paso los pontífices colonialistas. Inútil fué todo lo intentado por la tosudez de jefes y corifeos de los feudos literarios. Venciendo una etapa miserable y creadora, Vallejo publica *Trilce*. La audacia de este libro, renovado en forma y fondo, con calidades de cosa primordial, recién nacida, trastornando leyes y principios consagrados, provocó una enconada reacción en el ambiente. Bergamín acertó al decirlo en el prólogo de la segunda edición aparecida en España. Pero la voz ruda, tajante, liberadora y decisiva había sonado y no habría poder capaz de acallarla. Antenor Orrego lo había dicho en el prólogo de los *Heraldos negros*: "a partir de este nuevo sembrado se inicia una nueva época de la autonomía poética, de la vernácula articulación verbal". Y Mariátegui calificó rotundamente la gran voz poética afirmando: "Esta voz de poeta y de hombre nació

a expresar un arte nuevo, un arte rebelde que rompe con la tradición cortesana de una literatura de bufones y lacayos."

Europa comenzaba por entonces a esparcir por el mundo todas las consecuencias revolucionarias de la guerra del 14. Bajo la banderola del manifiesto dadaista estalla el aluvión de "ismos" de vanguardia, cuyo imperio contradictorio, beligerante, instauró el período más anárquico y al propio tiempo más esperanzado de la historia del arte en este siglo.

La renovación impuesta por el diluvio dadaista, proseguida en la germinación metafórica del surrealismo, no halló campo propicio de cultivo sino en la nueva generación literaria peruana. Y dividió a la generación de entonces en dos bandos definidos. Uno se abrazó a la tendencia individualista, siguiendo a los que buscan la solución del problema humano partiendo del hombre (Freud y los del monólogo interior con Joyce a la cabeza), y del que un grupo de poetas no alcanzó sino el estetismo para desembocar al purismo deshumanizado de nuestros días. El otro bando, siguió las inspiraciones de la corriente colectivista, que busca también la solución del problema humano, pero partiendo de la comunidad y su drama, cuya obra alcanza plena realización en la tendencia nativista y social de su arte.

En ambas tendencias estaba presente la revolución, pero los individualistas peruanos la redujeron a las formas externas del arte, traicionándolo a la larga. Los colectivistas, sin descuidar la técnica, se apropiaron del nuevo espíritu —era lo que interesaba— y lo hicieron funcionar presidiendo las tareas revolucionarias de la literatura. La presencia y la dinámica de aquel nuevo espíritu debía resolverse, bien se sabe, en la cancelación de nuestro enyugamiento a los patrones literarios y espirituales europeos, la liquidación del espíritu colonialista, en la posesión cabal de nuestro ámbito geográfico y en la función primordial y recién comprendida del papel social del arte, con deberes de ineludible ejercicio en la lucha reinvicadora del pueblo.

A esta altura, apenas delimitados los deberes del nuevo arte, nuestra poesía es la que se define prontamente. Los poetas individualistas, prefiriendo la evasión elitista, cargan en andas el "disparate poético", y lo instalan en una isla lírica, hasta la que no habían de llegar, lógicamente, ni las tentaciones del paisaje ni los reclamos,

cada vez más encendidos, del peruano y su drama. La tal isla se convierte en una capilla de la poesía pura o purista como le cuadra a sus animadores. Otra es la actitud de las provincias. Naciendo de la región, acentuando la tónica peruana que ensayó el grupo del norte y operando con la nueva técnica, emerge todo un coro de voces vigorosas con el pregón de un nuevo movimiento: el regionalismo poético.

Las dos tendencias paralelamente surgidas, avanzan hacia el perfil definitivo a partir del año 30. A tal definición las empuja, con no poca fuerza, el descalabro dictatorial de Leguía, pero con más urgencia condicionan esa delimitación y plantean el antagonismo los frutos del mensaje social de Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui, primeros gonfaloneros de la izquierda política peruana.

No creo valga la pena detenerse a examinar la tendencia purista de nuestra poesía. Conviene, en cambio, ocuparse del regionalismo por ser la tendencia literaria que abarca la expresión de las mayorías y porque corresponde netamente al movimiento renovador de las otras realidades, hecho no registrado hasta hoy en la historia de la literatura.

Se puede afirmar que con el regionalismo llega el primer gran intento para peruanizar la literatura y las provincias imponen un Perú inédito. Inédito e integral, había que agregar, si queremos revelar una verdad: el regionalismo que insurge no es un movimiento puramente literario. Mejor aún: la literatura regionalista aparece como un capítulo, acaso el más definido, pero no el único del regionalismo que le nace a la historia peruana como expresión de un nuevo estado de conciencia.

La región, la voz y el alegato de la región, ya no traducirían el mañoso sentimiento de los caciques provincianos con el poder central, ni saldría resollando por la herida de algún gamonalismo en desgracia con el clán mayor del feudalismo. La región se levantaba con un mensaje de raíces distintas, nuevo espíritu, metas originales y definidas.

Para el nuevo estado de conciencia que representa el regionalismo pasa a segundo plano el centralismo, problema subalterno aunque insosyalable en el planteamiento de la transformación nacional, y lo que adquiere rango director es el problema vital de la economía. El nuevo regionalismo enjuicia la realidad peruana y

al comprobar su régimen económico feudal —herencia de la colonia— y su enfeudamiento al capital extranjero o esclavitud imperialista, plantea la liquidación del feudalismo, la progresiva nacionalización de las fuentes de producción y el consecuente establecimiento de la producción sobre bases socialistas, de acuerdo al ritmo económico de nuestros países — campo, de industrialismo incipiente. Esta solución, que ha de salvar el desequilibrio económico, causa del desequilibrio social, no ha de favorecer sino a las mayorías, cuya explotación sigue a nuestra vista por las castas opresoras aliadas del imperialismo. Lo que demuestra que las raíces del regionalismo se afirman en lo más profundo de la realidad peruana y de allí arranca el impulso beligerante, su mística social y la tónica reivindicacionista de su manifiesto.

Esta tónica, ese impulso, aquellas raíces tienen que revelarse inevitablemente en la actitud literaria. La historia nos comprueba que el colonialismo literario no corresponde en economía sino al feudalismo y en política al gobierno de castas. La literatura colonialista es la obra del espíritu conservador incubado a la sombra del régimen económico feudal que nos subyuga. El colonialismo, creado y mantenido por el instinto de casta desde Felipe Pardo de Aliaga; vapuleado hasta el silencio por Manuel González Prada: restaurado un tiempo por la "cofradía futurista" que encabezó Riva Agüero; que se tambaleó con la tenaz arremetida de los colónidas, pereció sepultado por la impetuosa ofensiva de la última generación. Pero ha persistido, porque sigue vivo y actuante el feudalismo que lo amamanta. Tras un efímero eclipse, que coincidió con la tumultuosa contienda política del 31, reaparece más rotundo y agresivo. Ya no será el mero arrobamiento nostálgico ante las glorias idas del virreinato, sino toda una totalitaria restauración "hispanista", mucho mayor que la pretendida por la generación futurista que comandaban Riva Agüero, Belaunde, los García Calderón, Javier Prado.

A más de sus pujos de discriminación racial, el "hispanismo" quiere imponernos un enyugamiento espiritual que corresponda a la esclavitud económica y al coloniaje político que imponen en la República. En la literatura pretenden restaurar el sentido de casta, de excepción, de privilegio para el cultivo de sus diversos géneros y tratan de desviar el impulso de las nuevas generaciones hacia una literatura deshumanizada y evasiva, divorciada del paisaje y del

drama del hombre y su comunidad. A la nueva dimensión del pensamiento peruano no puede cuadrar sino la denuncia y el ataque inexorables al hispanismo, contraponiéndole sus raíces populares, su impulso renovador que arranca de la propia tragedia social del peruano y su acción reivindicadora templada en la fe y los ideales de la justicia social. Porque el regionalismo, que totaliza las aspiraciones reivindicacionistas de los sectores humanos y sociales mayoritarios, es un movimiento peruano integral, orgánico, de frente único para la emancipación cabal de las mayorías nacionales.

Dentro del regionalismo literario, novela y poesía son las expresiones más logradas. Así como la novela salva la etapa impresionista y echa a caminar por los anchos cauces de la emoción social, la poesía evoluciona de su estación nativista —deslumbramiento ante el paisaje y contemplación del hombre que lo transita— a la comprensión del drama social de la comunidad, y alcanza la épica revolucionaria bajo la convicción de que, en los pueblos oprimidos, el arte debe ser arma de combate y vehículo de liberación. Y, en todas las épocas, servir siempre para un provecho esencial.

ABRAHAM ARIAS-LARRETA,
Universidad Nacional
de Trujillo, Perú.

Una Obra Mexicana del Siglo XVII (1601), Desconocida

En el sigiloso escrutinio que el cura, el barbero, la sobrina y el ama hicieron en la librería del ingenioso hidalgo Don Quijote, condenaron a la hoguera numerosos libros de caballería siguiendo el imperativo mandato de la sobrina, que dijo:

> "No, no hay que perdonar a ninguno, porque todos han sido los dañadores: mejor será arrojarlos por las ventanas al patio, y hacer un rimero dellos y pegarles fuego, y si no, llevarlos al corral, y allí se hará la hoguera, y no se ofenderá el humo." [1]

Fué así como merecieron el castigo del fuego: *Amadís de Gaula, Las sergas de Esplandián, Amadís de Grecia, Don Olivante de Laura, Florismarte de Hircania, El caballero Platir, Espejo de caballerías, Palmerín de Oliva, Palmerín de Inglaterra, Don Belianís, Los diez libros de fortuna de amor, Antonio de Lofrasso, El pastor de Iberia, Ninfas de Henares y Desengaños de amor*, y otras más que echaron al corral para prender y engrosar la pira, que el ama atizó con cuantos libros pudo encontrar en el corral y en toda la casa. [2]

El pasaje da la oportunidad a Cervantes para menospreciar y condenar por malos los libros de caballería, echándolos al fuego inmisericorde. Condenación que se externa en toda su obra, paradójicamente; puesto que *Don Quijote* es el mejor libro de caballería —entre otras muchas cosas—, como es bien sabido.

Irremisiblemente quema Cervantes *El pastor de Iberia*, de Bernardo de la Vega, "envidioso, descuidado y tardo", [3] por considerarlo como decía el ama, "dañador".

Era éste, gentil hombre, nacido en Madrid probablemente, y muerto después de 1623; al decir de Juan Antonio de Ibarra; [4] más

XUM

tarde canónigo de Tucumán.[5] La obra es una novela pastoril en prosa y verso, en cuatro libros.[6]

Pero si el autor ha pasado a la posteridad precisamente por la condenación hecha por Cervantes, más nos interesa por ser el autor de una obra desconocida en su totalidad: *La bella Cotalda y cerco de París.*

Es por Antonio de León Pinelo, por quien sabemos que Bernardo de la Vega es el autor de *La bella Cotalda y cerco de París. Relación de las grandezas del Perú, México i los Angeles,* impresa en México en 1601;[7] y por Nicolás Antonio por quien se sabe fué impresa en casa de Melchor Ocharte,[8] uno de los primeros impresores mexicanos.

Ninguno de nuestros bibliógrafos posteriores, ni aun José Toribio Medina, vieron el libro. Unos lo pasan por alto, José Mariano Beristáin de Souza, Joaquín García Icazbalceta.[9] Vicente P. Andrade dice no conocerla;[10] otros, en cambio, como el propio Medina y Antonio Palau y Dulcet[11] siguen a Nicolás Antonio en la obra citada.

El distinguido historiador y bibliógrafo chileno, al hablar de Melchor Ocharte (1599-1601), nieto de Juan Pablos por la vía materna —María Figueroa, era el nombre de su madre— y de Pedro Ocharte (1563-1592), dice que trabajó en Tlaltelolco imprimiendo el *Confesionario de fray Juan Bautista* (1599); *Primera parte de las advertencias a los confesores de Indias*; tesis profesionales universitarias del Colegio de Santa Cruz y otros libros, entre ellos uno de:

> "Bernardo de la Vega, en 1601, que nadie ha visto hasta ahora".[12]

duda de la existencia de la obra de Bernardo de la Vega:

> "Hay que considerar un anacronismo suponer la impresión en México de una obra escrita por el Canónigo de Córdoba del Tucumán. ¿Por qué habría de ocurrir a las presas de México cuando tenía más cerca las de Lima, y aun las de España? En la tipografía mexicana no hay ejemplo de semejante hecho, pues lo más que llegó a ocurrir es que se imprimiese alguna relación u otra obrilla publicada primero en Lima o viceversa."[13]

y agrega:

> "Que en México por López Dávalos, aunque en 1604, se imprimió *La grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena, en cuyo

libro se encuentra una carta del autor a doña Isabel de Tobar y Guzmán describiendo la famosa ciudad de México y sus grandezas.

"Ni en lo antiguo, ni en Eguiara, ni Beristain, ni García Icazbalceta, ni nadie ha visto el libro atribuído a Bernardo de la Vega. Y adviértase que en los viejos manuscritos redactados muchas veces con abreviaturas, no sería nada improbable que Bernardo de Valbuena como solía escribirse el apellido Balbuena, se hubiese trocado en la imprenta en Bernardo de Vega. Dos clérigos escribiendo mismo tema, en verso y en años próximos, es algo anómalo, no habiendo mediado certamen. Por inferencia debe llegarse a la conclusión de que no existe el impreso mexicano atribuído a Bernardo de la Vega." [13]

No quiso darle fe a las noticias bibliográficas dadas por Pinelo y Nicolás Antonio, aun cuando toma Medina como fuentes a ambos y los transcribe en numerosísimas ocasiones en sus nutridas bibliografías. Con ello, al asentar por una parte el libro de *La bella Cotalda y cerco de París*, entre los que forman su catálogo y por otra dejar escrita la cita anterior, incurre en contradicción flagrante.

Residía ya en México Bernardo de la Vega, cuando fué aprehendido por el Santo Tribunal de la Inquisición, en casa de su amigo Diego de la Parra, requerido para contestar a ciertos cargos por haberse referido a una real cédula sobre el uso de negros por los oficiales del Santo Oficio. [14]

Y no sólo eso, sino que en el mes de junio de 1600 pidió permiso al virrey para imprimir su libro, de acuerdo con lo establecido en esas épocas. He aquí la licencia de impresión:

"Don Gaspar, etc. Por cuanto Bernardo de la Vega, Canónigo de la Catedral de Tucumán, en los reinos del Perú, me ha fecho relación que él ha compuesto un libro intitulado *El Cerco de París* por Enrico de Borbón, donde se trata de la estrecheza que la gente ciudadana padecía en él por la defensa de la fe y el favor y socorro fecho por el Rey Don Felipe Nuestro Señor, segundo de este nombre, en que hay cosas ejemplares y de valer, así en los tratos y orden de guerra como en los de urbanidad; y que para que se pudiese comunicar a todos pretendía imprimirlo, pidiéndome le mandase dar licencia para ello; y por mí visto y que habiendo sometido el examen a personas doctas y de saitisfacción, y al doctor Dionisio de Rivera Flores, Canónigo de la Catedral de esta ciudad de México, se declaró ser lectura agradable, provechosa y muy conforme a la honestidad pública e ingenios levantados, y que así se le podía conceder la dicha licencia;

por la presente le doy al dicho canónigo Bernardo de la Vega, para que haga imprimir a cualquier impresor que quisiere, el dicho libro, e impreso, se traiga ante mí para que se tase el precio por que se ha de vender cada volumen; y mando que otra ninguna persona fuera de la que señalare y quisiese el susodicho, no imprima el dicho libro, so pena de perder los moldes y lo que imprimiere. Fecho en México, a tres días del mes de Junio de mil seiscientos años. Entiéndase no haber de usar esta impresión por más tiempo de diez años. El conde de Monterrey, por mandado del Virrey, Pedro de Campos." [15]

Un mes después, el 28 de julio de 1600, se vió por el Cabildo de la ciudad una petición de De la Vega, para que le cubriesen los gastos de la impresión de su libro, que según su decir le costaba más de "dos mil y trescientos pesos . . ." A lo cual el Cabildo contestó:

"E visto por la ciudad dijo: que attento que le consta quel libro quel canónigo bernardo de bega tiene compuesto y ymprimir con licencia del señor visorrey, trata de las grandezas desta ciudad, cuya memoria ymporta quede siempre biba y no se oscurezca con los largos tiempos, lo qual siempre pretenden las repúblicas bien ordenadas que desean que sus principios y grandezas permanezcan lo qual siempre procuran, y lo mismo los príncipes y aún tienen por buena suerte hallar escriptores y poetas que lo saquen a luz, acuerda que al dicho bernardo de la bega autor del dicho libro, se le den para su impresión seiscientos pesos de oro común y para que los cobre se le de luego librança." [16]

El once de septiembre de dicho año se volvió a tratar del asunto asignándosele dicha cantidad definitivamente, de los *Propios y Arbitrios* de la ciudad de México. [17]

¿Cuándo se imprimió el libro de Bernardo de la Vega? Atribuyen los citados bibliógrafos la fecha de 1601, en las prensas de Melchor de Ocharte. Por una declaración final que el propio Bernardo de la Vega hace en otro libro suyo intitulado:

Ramillete/de Flores Divinas,/ Vidas de Sanctos, y/ otras obras Espirituales./ . † — / Compvuesto en verso,/ por Bernardo de la Vega, Canónigo de la/ Cathedral de Tucumán, en las Pro/ uincias del Pirú, nacido en/ (Adorno) Corte, (adorno) / (adorno) al Ilustrissimo, y Re/ uerendissimo Señor Don F. Garcia de Men/doça y Canonigo Arçobispo de Mexico,/ y del Consejo de Su Magestad./ (Adorno) Con Licencia./ (Líneas de Adorno) / En México, por Melchior Ocharte./ Anno 1605.

16 hojs. s. núm. † 166 fols. † hoj. s. núm. — sings.: *^{8} — † — A^{8} — V^{8}. Libro rarísimo hoy día en la propiedad del erudito señor Conway, [18] declara estar imprimiendo una *Floresta cortesana*, esto es, *La bella Cotalda y cerco de París. Relación de las grandezas del Perú, México i los Angeles.*

En consecuencia, debió haberse impreso entre 1600 y 1606, puesto que además parece lógico que, de haber tenido preparada para las prensas y no publicada ya *La bella Cotalda*, hubiese hecho mención de ella en la nota aludida.

Parece ser que tuvo alguna circulación, puesto que en manifestaciones presentadas al Tribunal del Santo Oficio en el siglo XVII, *Memoria de los libros que manifiesta Simón García Becerril*, aparece este libro inventariado. [19]

Sin embargo, no ha llegado completo a mi conocimiento, no se conocen sino unas cuantas fojas, encontradas pegadas entre sí, formando una pasta o cubierta homogénea. El hecho no es de extrañar, si se tiene en cuenta que otras preseas de nuestra riquísima bibliografía mexicana fueron halladas en iguales circunstancias, tales por ejemplo: el *Diálogo de doctrina cristiana en lengua de Michoacán, de fray Maturino Gilberti*, editado en 1559; la *Gaceta mexicana del siglo XVII*.

Tanto Nicolás León como José Toribio Medina tuvieron, en pastas de libros viejos, valiosos hallazgos bibliográficos.

> "La escasez de papel fué también causa de que los encuadernadores tuvieran que echar mano de los pliegos impresos para guardas de los libros y en los primeros tiempos pasta para fabricar cartón de las tapas." [20]

Tengo, pues, en mi poder 25 fojas en 16° que corresponden de la foja 126 a la 135 inclusive; de la 141 a la 147 y con igual numeración, empezando en la foja 135 y terminando en la 142; estas últimas no corresponden a las primeras en el texto, lo que hace suponer, o bien que estuviese el libro dividido en dos partes empezando cada una con nueva numeración, o que constara de dos volúmenes. Sea lo que fuere, eso es todo —bien raquítico por cierto—, lo que poseo y se conoce de este libro.

Precisamente por ser tan escasas las fojas no se puede justipreciar en toda su amplitud la obra, que se halla escrita en tercetos endecasílabos, nueve tercetos en cada foja. Alternan con ellos al-

gunos sonetos, silvas y redondillas. En la foja 129 (vuelta) un soneto dedicado a los *Receptores del número*; en la 131 una silva, cinco versos de siete sílabas cada uno, dedicada *Al Dean y Cabildo desta metropolitana*; en la 147 (vuelta) otro soneto *A las damas ilvustres mexicanas*; en la foja 139 segunda serie, cinco redondillas de ocho sílabas cada verso, dedicadas *Al licenciado Gvtierre Bernardo de Quirós. Inquisidor Apostólico destos Reynos*, y por último, en la foja 140, otro soneto al *Mariscal don Carlos de Arellano y Luna, en diálogo entre la fama y tiempo*.

Literariamente considerados estos versos, tienen poco valor. No alcanzan a mover interés, son de trazo pesado, y en ellos se abusa del servilismo. Son versos laudatorios en los que se mencionan receptores y procuradores de número, Cabildo de Catedral, Cabildo de la ciudad y damas de la corte, así como a otros personajes de nota, como los citados Inquisidor y Mariscal de Castilla. No se entreveé el alcance de la obra puesto en el título. Aparte del valor bibliográfico servirá la obra, o mejor dicho esta mínima parte de ella, para corroborar nombres de regidores y algunos personajes de la época, cosa por otra parte que es más fácil en otras fuentes.

MANUEL CARRERA STAMPA

NOTAS

1 Miguel Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidago Don Quijote de la Mancha*. Edit. Saturnino Calleja, S. A. Madrid, 1905, cap. VI, pp. 41-45.

2 *Ibid.*, pp. 46-47.

3 Miguel Cervantes Saavedra, *Viaje al Parnaso*. Madrid, Antonio de Sancha, 1784, pp. 71, 108-109.

4 *Encomio de los ingenios sevillanos*, Sevilla, 1623. El título completo es: *El pastor de Iberia, compuesto por Bernardo de la Vega, gentil-hombre andaluz, dirigido a D. J. Téllez Girón, duque y conde de Ureña, Camarero Mayor del Rey nuestro señor y su Notario Mayor de los Reinos de Castilla* (Escudo). *Con privilegio en Sevilla, en casa de J. de León, impresor, 1591. A costa de Bernardo de la Vega*, en 8, 228 pp.

5 Así lo expresa la licencia que transcribo más adelante.

6 Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Madrid, Imp. y fundición de Manuel Tello, 1889. IV, pp. 957-958, Nº 4201.

7 *Epítome de la Biblioteca Oriental y Occidental, Náutica Geográfica por el Lic.... Prólogo de Diego Luis Molinari.* Edic. Bibliófilos Argentinos. Buenos Aires. Juan Roldán. Tit. XIV, p. 97.

8 *Bibliotheca Hispana Nova sive hispanorum scriptorum.* Matriti. Joachinum de Ibarra, 1783, I, 228. Dice: *Barnardus de la Vega, matritensis canonicus de Tucuman in meridionali America, scriptit versibus: La Bella Cotalda y cerco de Paris, Simulque: Relacion de las grandezas de Piru, Mexico y los Angeles. Mexico. Apud Melchiorem de Ocharte 1601, in 8, eiditus ejusdem credo auctoris est.*

9 *Biblioteca Hispano Americana Septentrional o Catálogo y noticia de los literatos, etc.* Publica José Rafael Enríquez Trespalacios Beristáin, sobrino del autor. México, Alejandro Valdés, 1821 (3 vols.), no lo trae; *Bibliografía Mexicana del siglo XVI (1530-1600)*, 1ª parte. México, Librería de Andrade y Morales. Suces. Imp. Francisco Díaz de León, 1886, no lo trae.

10 *Ensayo bibliográfico de México del siglo XVII*, 2ª ed. México. Imp. del Museo Nacional, 1894, p. 1, Nº 1.

11 *Biblioteca Hispano-Americana (1493-1810).* Santiago de Chile, Impreso y Grabado en casa del autor, 1898, I, 513-514. *Manual del librero Hispano Americano.* Barcelona, Librería Anticuaria. Londres. Maggs Bros, 1927. T. 7, TGZ, pp. 124 b.

12 José Toribio Medina, *La imprenta en México (1539-1821).* Santiago de Chile. Impreso en casa del autor, 1912. II, pp. VII, VIII, CIX.

13 *Ibid.*, II, VII, VIII.

14 Archivo General de la Nación (de aquí en adelante AGN.) *Inquisición.* Testificaciones contra Bernardo Vega, Canónigo de Tucumán por tener que referirse a la cédula real contra los inquisidores. T. 267, Nº 24, 32 fss.

15 AGN. *General de Parte*, t. 5, p. 190 v. Publicado en "Boletín del Archivo General de la Nación", VII, (1936), núm. 4, pp. 481-482.

16 *Actas de Cabildo de la Ciudad de México, libro de Cabildo que comienza en 8 de octubre de 1599 y termina en 8 de febrero de 1602.* México. Imp. de Aguilar e hijos, 1899, t. XIV, p. 133, acta de 18 de julio de 1600.

17 *Ibid.*, p. 142, acta de 11 de septiembre de 1600.

18 Agustín Millares Carlo, *Dos notas de bibliografía colonial mexicana*, en "Filosofía y Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de México", IV, (1942), Nº 7, pp. 95-107.

19 *Bibliotecas y librerías coloniales (1585-1694).* Introducción de Edmundo O'Gorman, en "Boletín del Archivo General de la Nación", IX, (1939), p. 703, Nº 6.

20 Medina, *op. cit.*, I, VII-VIII.

Sôbre a Poesia Romântica no Brasil

Noticiando o aparecimento em 1813 do primeiro jornal brasileiro que em suas páginas abria lugar para a literatura, afirmava Hipólito da Costa: "Há dez anos, estando a Côrte em Lisboa, que ninguém se atrevia a dar a um jornal o nome de *Patriota*; e a *Henriada* de Voltaire entrava no número dos livros que se não podiam ler sem risco de passar por ateu, pelo menos por ser Jacobino. E temos agora que em tão curto espaço já se assenta que o povo do Brasil pode ler a *Henriada* de Voltaire; e pode ter um jornal com o título de *O Patriota*, termo que estava proscrito como um dos que tinham cunho revolucionário; ... nós julgamos isto matéria de importância; porque é seguro indício de que o terror inspirado pela Revolução Francêsa, que fazia desatender a tôda a proposição de reformas, principa a abater-se, e já se não olha para as idéias de melhoramentos das instituições públicas, como tendentes à anarquia, em vez de servirem à firmeza do Govêrno."

Esse terror às reformas inspirado pela Revolução Francesa intensificara-se com a Inconfidência Mineira, tão ligada àquela no campo das idéais liberais. Esta revolução abortada de Minas Gerais, em que se viram envolvidos os "árcades" (vale dizer: os únicos grandes poetas da colônia, com exceção do seiscentista Gregório de Matos), teve duas consequências bem funestas para a cultura e a poesia brasileiras: desterrou para a África os árcades (e com êles, naturalmente, a poesia do Brasil) e, acentuando a repressão às idéais relativas ao liberalismo, aos "direitos do homem", aos estudos filosóficos, aumentou a vigilância que fizera depender, havia muito, a impressão e a circulação de livros da censura régia.

Assim coibidos, os poetas tentam conservar o arcadismo proto-romântico dos desaparecidos mineiros, para o que lhes falta sufi-

XUM

ciente valor, ou refugiam-se em fracos poemas religiosos, na maioria inspirados ou parafraseados da Bíblia, em odes empoladas e em poesias que assinalam uma volta ao classicismo, isso quando o classicismo estava moribundo. Em suma: poetas havia, o que não havia era poesia.

E por muito tempo foi assim. Em 1808, o regente D. João, fugindo dos exércitos de Napoleão, realiza a inaudita façanha da transferência da sua côrte de Lisboa para o Rio, abre os portos da colônia ao comércio internacional, funda a primeira das nossas tipografias regulares, publica o primeiro jornal brasileiro, atende ao desenvolvimento do ensino, da indústria, das belas-artes, cuida da abertura da Biblioteca Nacional; o país progride tanto que em menos de dez anos é elevado à categoria de Reino Unido ao de Portugal. Tudo se transforma nessa era febril, mas a poesia continua vegetando nas mãos dos pseudo-clásicos, poetas sem nenhuma inspiração, como o provam as obras poéticas saídas dos prelos da Impressão Régia e as que se publicaram naquele mesmo jornal de que fala Hipólito da Costa.

Mal retornara D. João VI a Portugal quando D. Pedro, regente do reino, proclamou a Independência, a que se seguiram os anos tormentosos do primeiro império, a abdicação em favor do menino D. Pedro II e o tempo ainda mais tormentoso da Regência. As transformações que sofreu o Brasil atingiram então um ritmo vertiginoso; êsses foram os anos do fortalecimento da consciência nacional e, em suas reformas, suas batalhas parlamentares, suas revoluções e seus jornais de combate, a violência, o patriotismo e a oratória bem pouca margem deixaram à literatura. A poesia, pois, continuou na mesma situação de mediocridade; e nem sequer a introdução do romantismo em 1836 a afastou seriamente daí.

Neste ano, no primeiro número da *Niterói*, efêmera "revista brasilense de ciências, política e artes" editada em Paris por um grupo de brasileiros, publicou Magalhães, um dos editores, um "Ensaio sôbre a História da Literatura Brasileira", espécie de manifesto romântico. E, ainda de Paris, nesse mesmo ano, exportou para o Brasil os medíocres frutos dos seus esforços em prol da nova corrente. Os laboriosos *Suspiros Poéticos e Saudades* repousam hoje na justa paz do esquecimento; mas ao tempo em que foram publicados, apesar das suas poesias estarem mais longe da sensibilidade

romântica que muitas páginas dos árcades mineiros, obtiveram sucesso e valeram a Magalhães, pelo que representavam de novidade intencional, o título de introdutor do romantismo no Brasil.

Magalhães, porém, era um medíocre poeta, a quem o romantismo só interessou superficialmente (no fundo, nunca deixou de ser o pseudo-clássico das suas primeiras *Poesias*, como o prova a regressão completa a essa maneira de ser que apresentam as suas produções posteriores aos *Suspiros Poéticos*), e não seria êle quem salvaria a poesia nacional da triste situação em que se encontrava. Por outro lado a mundança brusca do nosso meridiano literário de Coimbra para Paris —estimulada talvez por aquela mesma aversão patriótica que, nesse período da consolidação da Independência, levou honestos a pacatos cidadãos à adoção de nomes indígenas, quer no nome civil quer em títulos nobiliárquicos; exemplo: Domingos José de Magalhães, Visconde de Araguaia—, cortando a ligação da literatura brasileira à portuguêsa, que sempre, em primeira ou segunda mão, fornecera os nossos modêlos poéticos, e não oferencendo, ademais, uma nova e exemplar linguagem poética, deixou os vates da época sem saber o que fazer, a quem seguir.

A solução dêsse problema caberia, dez anos mais tarde, a Gonçalves Dias. Então iam já serenando os ódios provocados por aquelas lutas políticas, e o poeta maranhense, ao acabar seus estudos na velha Coimbra, onde o romantismo estava em ebulição, pôde trazer para a pátria a extraordinária linguagem poética dos seus *Primeiros Cantos*, realmente romântica na sensibilidade e na inspiração, Ademais, seguindo a tendência geral do romantismo de servir-se de assuntos medievais (em substituição aos greco-romanos do classicismo) para a criação poética, êsse mestiço de índio não só se serviu do melhor que a sua ancestralidade européia lhe forneceu como criou o "indianismo".

O índio na obra de Gonçalves Dias é um índio diferente, em temperamento e ações, dos índios dos épicos mineiros do século XVIII; é, naturalmente, um índio romântico, tão romanticamente idealizado como os cavaleiros de Sir Walter Scott. Mas foram os portuguêses, sob cuja sombra se formara o poeta, os primeiros a reconhecer a validade dessas "poesias americanas" dos *Primeiros Cantos*; exatamente lamentando o pouco espaço que aquelas ocupavam nestes, declarou Herculano —que com Garrett, o mestre de Gonçalves

Dias, forma o par mais importante na literatura romantica de Portugal—: "Esse Novo Mundo que deu tanta poesia a Saint-Pierre e a Chateaubriand é assás não rico para inspirar e nutrir poetas que crescerem à sombra das suas selvas primitivas." Era mais que o reconhecimento, era o aplauso ao indianismo.

E Gonçalves Dias, aperfeiçoando os seus conhecimentos de antropologia e linguística indígenas, estudando com mais afinco os costumes dos índios nos velhos cronistas coloniais, pôde assim deixar, esparsos entre a sua grande obra lírica, alguns poemas indianistas do mais alto valor (leiam-se, como exemplos, essa obra-prima de concepção e andamento que é "I-Juca-Pirama" e "Leito de Fôlhas Verdes", uma jóia lírica).

O "caso" do indianismo na literatura brasileira tem sido muito discutido e a complexidade dos ataques e defesas não permite sequer, num artigo ligeiro como êste, uma sumarização decente. Registre-se, no entretanto, que não se discutem tanto os costumes e os têrmos indígenas utilizados por Gonçalves Dias (e Alencar, no romance), costumes e palavras de fácil justificação, aliás, nos cronistas quinhentistas; o centro da questão tem sido a "falsidade" dos sentimentos e da maneira de pensar e se exprimir das personagens indianistas.

Para não entrar em longos debates, convém observar apenas que a crítica não tem querido usar do argumento primário de que ao poeta assistia o direito de idealizar as suas personagens de acôrdo os conhecimentos e as idéias que possuia sôbre o índio, conhecimentos e idéias que eram também os da época romântica. Em outras palavras, o direito de romantizar o índio como criação poética.

O indianismo, além do mais, não foi senão um dos aspectos da obra de Gonçalves Dias, obra extraordinária pelo que tem de bela, de correta, de contida, de sincera e de viril no tratamento poético da natureza e do amor (v. "Se se morre de amor", "Ainda uma vez — ¡Adeus!", "Olhos Verdes" e a mais conhecida, e uma das mais perfeitas também, das poesias brasileiras — a "Canção do Exílio").

Nessa obra a poesia nacional encontrou o caminho perdido e o romantismo, o seu grande mestre.

A geração seguinte, com efeito, serviu-se abundantemente de seus assuntos, ritmos, imagens e até do seu vocabulário. Infelizmente não lhe seguiu de perto o exemplo de usar a língua como ins-

trumento artístico. Os rapazes da segunda geração romântica, à exceção talvez de Alvarez de Azevedo, não tiveram nunca grandes preocupações de ordem estética; sofreram do "mal" da espontaneidade artística, ignoraram quase o que há de "arte" (no sentido de artesanato) em tôda arte. Daí a frouxidão que tantas vezes lhes prejudica os versos, daí, parcialmente, a desorganização de tantos dos seus poemas.

Não me refiro aquí, nesta questão de trabalho artístico, tão sòmente aos problemas comuns do português do Brasil (neste ponto a segunda geração, sem que importe a causa, "abrasileirou" mais a língua; até abrandou uma certa dureza comum em versos de Gonçalves Dias) mas também aos de estética da língua; essa ignorância, ou despreocupação, aliada à falta de cultura geral (ou originária dela, não importa para o caso), às inovações e à sensibilidade do momento, possivelmente explicará a facilidade característica da poesia dessa geração, por isso mesmo tão perto do povo, tão amada por êle.

Nem mesmo o excepcional Álvarez de Azevedo —o culto, o cético, o satânico, o mordaz Álvarez de Azevedo, o mais aristocrático temperamento da poesia romântica— conseguiu escapar a essa popularidade quando se entregou ao sentimentalismo fácil de "Se eu morresse amanhã" (ou ao satanismo não menos fácil dos contos d *A Noite na Taberna*).

Esse quase-menino Álvarez de Azevedo, cuja obra desigual só resistiu em parte, "foi poeta, sonhou e amou na vida", conforme reza o seu auto-epitáfio; e foi sobretudo um achado para a poesia brasileira. Recebeu a herança de Gonçalves Dias e, com o seu profundo conhecimento da poesia européia sua contemporânea, abriu novos horizontes ao romantismo brasileiro. Misturou sentimentalismo, nostalgia, "morrer de amor" com "amor e mêdo", pessimismo, ceticismo, satanismo e *humour* na *Lira dos 20 Anos*. Nessa lira, tão influenciada por Byron e Musset, se o número de poesias de primeira ordem é bem pequeno, há em compensação muitas passagens extraordinárias; e há sobretudo as novas cordas que tanto enriqueceram a lírica romântica.

Uma delas, a que Mario de Andrade batisou de "amor e mêdo", permite considerações que muito contribuem para a compreensão do lirismo amoroso da época. O "amor e mêdo", ou seja: o

mêdo da realização do amor, foi, com exceção do caso de Álvares de Azevedo —explica o grande mestre paulista—, "mais assunto poético que realmente sentido"; Manuel Bandeira relacionou esta explicação a uma outra de Gilberto Freyre para o culto diferenciador da mulher na sociedade brasileira, o qual "bem apurado, é, talvez, um culto narcisista do homem patriarcal, do sexo dominador, que se serve do oprimido — dos pés, das mãos, das tranças, do pescoço, das coxas, dos seios, das ancas da mulher como de alguma coisa de quente e de doce que lhe amacie, lhe excite e lhe aumente a voluptuosidade e o gôzo. O homem patriarcal se roça pela mulher macia, frágil, fingindo adorá-la, mas na verdade para sentir-se mais sexo forte, mais sexo nobre, mais sexo dominador".

Esta luminosa suposição de Freyre deixa entrever bem o que há de fingimento, de "pôse", no "mêdo" dos românticos ao amor, na adoração à mulher (à mulher em si ou nos seus atributos mais marcadamente feminos: seios, mãos, etc.) e sobretudo, acredito, na autocomiseração, na lamentação do poeta em face da vida e do amor.

É, entretanto, necessário, não se perder de vista o fato de que a volta à idade média (não necessariamente em assunto, mas em idéais de certa categoria) teria tido a sua influência na expressão poética dêsse culto à mulher. Aliás idade média e patriarcalismo rural brasileiro não estavam a êsse respeito tão distantes quanto se poderá pensar.

A auto-comiseração poética (atitude na qual é necessario ver-se também a influência do "mal du siècle") estaria naturalmente ligada a poesia de "amor e morte", também bastante posada nos poetas da segunda geração romântica, com exceção, a meu ver de Junqueira Freire. Neste a oscilação entre o desejo de amor e o de morte decorre das condições da sua própria vida: queria o amor com ânsia (era um temperamento sensual), mas na impossibilidade do amor (foi frade, sem vocação, aliás), voltava-se para o desejo da morte nas suas "horas de delírio". Essa luta interna enriqueceu-lhe as *Inspirações do Claustro* de uma forma extraordinária; nelas perpassa o amor, perpassam o mêdo e todos os sentimentos que a geração exprimiu, mas perpassam também o ódio, o desespêro e a piedade. Em notas, aliás, que explicam a valorização recente da poesia dêsse "posseso" que tantas vezes parece um poeta de hoje (compreender-se-á que a sua poesia não podia, por razões de ordem

social, religiosa e moral, tertido aceitação ao tempo em que foi publicada).

Mais artista que Freire, porém menos interessante, foi Varela, cuja longa obra (viveu mais que os outros) ocupa um lugar na passagem entre a segunda geração romântica e a terceira, isto é, Castro Alves (os outros não resistiram ao tempo). Varela tem menos "facilidade" que aquêles e ainda não alcança o "vôo" don condor Castro Alves; por outro lado, pouco sofreu do ceticismo de geração precedente, em realidade voltou à crença confessada de Gonçalves Días. E, como êste, sobressai como cantor da natureza.

Desiludido do amor, maltratado pelo destino, Varela não se apega ao ceticismo mas ao álcool, à vagabundagem pelas estradas e matas do interior, ao amor de Deus através do amor à criação. Daí a sua capacidade de "sentir" a natureza muito mais que o comum dos mortais, a subjetivação da natureza no poeta e a "sugestão" dela nas suas poesias. Segundo observou Mário de Andrade, a gente em Castro Alves pode visualizar a floresta, tal a precisão de detalhes oferecida, mas em Varela a gente "sente" a floresta. Pena que essas passagens, capazes de nos fazer sentir a natureza tão subjetivamente, se percam entre versos e versos banais, sem interêsse de espécie alguma. Esse defeito, essa irregularidade qualitativa dos versos e, também, o alongamento sem necessidade da composição aparecem até nas melhores poesias de Varela (v. "Cântico do Calvário" e "Juvenilia"), tornando-o bem inferior como poeta.

Castro Alves, que tem êsses mesmos defeitos, compensa-os com a sua genialidade. Há nele, frequentemente, mau gôsto, falta de concisão, oratória desproporcional, — mas a gente perdoa pela grandeza humana da sua poesia, pela sua exuberância de extrovertido embriagado com a própria glória. Castro Alves foi, com efeito, o cantor de "amor e glória"; quer nos seus poemas de amor, quer na sua obra social em defesa d *Os Escravos*, o que o poeta visava era a glória, a glória materialada nos aplausos públicos. Daí a sua eloquência transbordante.

Visando ser compreendido pelo seu público, visando diretamente o aplauso em grande estilo que só o transporte, o entusiasmo frenético, poderia arrancar dêsse público de teatros e *meetings*, Castro Alves teve necessariamente de adaptar a sua lira ao seu público. As qualidades de subjetivação, que caracterizam os outros

XUM

poetas românticos, dão lugar a fatos objetivos, a descrições capazes de fazer o público "ver"; a musicalidade do verso (é ainda Mário de Andrade quem observa) se transforma em sonoridade, de maior efeito sôbre a massa; a palavra ganha volume, o assunto se transforma em *motivo*. Enfim, a poesia, se não despreza comover, passa a tratar, em primeiro lugar, de "convencer". Para maior glória do poeta.

Mas, apesar da consecução de sua finalidade, e apesar das obras primas que legou (v. "O Navio Negreiro", "Vozes d'África") ao lado de muitas poesias de grande valor lírico (v. "Boa Noute", as "tiranas" d *Os Escravos* como exemplos), a poesia de Castro Alves representou um nefasto passo na evolução do gênero no Brasil. Isso porque desprendeu a poesia romântica do lirismo subjetivo no que pôde, submeteu-a à influência da oratória melodramática e, passando adiante sem citar outras razões, porque abriu caminho para a adoção do parnasianismo francês, poesia de motivos, de objetivismo, visualista, pictórico ou escultural, de formas perfeitamente definidas, poesia que dominaria por completo as novas gerações, e que foi um êrro na nossa história poética. Para facilitar a compreensão do que foi a praga do parnasianismo no Brasil nada melhor que a anedota da composição do "soneto": o poeta o começa pelo último verso, a "chave de ouro", depois, com o dicionário de rimas à mão, escreve a última palavra de cada verso, lança no alto da página um título relacionado com a chave de ouro, e, finalmente, enche o esqueleto métrico com versos sôbre o tema oferecido pelo título.

O parnasianismo foi a morte do romantismo. E, mais que isso, foi uma ditadura, a ditadura da mediocridade poética, que durou trinta anos e que réquereu uma revolução literária para desaparecer. E só quando a exaltação revolucionária dos modernistas se atenuou, por volta de 1930, foi que a poesia se sentiu livre. Em muitos casos para afirmar um neo-romantismo.

MARIO CAMARINHA-DA-SILVA,
University of California, Berkeley.

PERFILES

Escritoras Iberoamericanas

I

María Enriqueta

María Enriqueta Camarillo de Pereyra nació en 1875 en la ciudad de Coatepec, Veracruz, donde en prueba de afectuosa gratitud, sus compatriotas le erigieron un hermoso monumento. Su obra literaria se divide en dos aspectos fundamentales: la poesía y la narración.

Su primer libro de poemas, titulado *Rumores de mi huerto*, apareció en México en 1908, y en sus páginas puede valorarse ampliamente la pureza expresional, la honda sinceridad, el gran poder evocativo, la riqueza de detalles y la gracia rítmica que son características constantes de su poesía. En 1922, *Rumores de mi huerto* fué reeditado en Madrid, en un tomo que también incluye otra de las mejores obras de María Enriqueta: *Rincones románticos*. En *Rumores de mi huerto* figuran muchas de las páginas más popularizadas de esta escritora: "Soledad", "*Sad song*", "El afilador", "Dos casas", "El cartero" y "Vana invitación". En *Rincones románticos* hallamos el color mexicano, en esa estampa plena de gracia que dedica a Coatepec; la delicadeza emocional, en ese poema con que finaliza el libro y que titula "Mi testamento".

María Enriqueta —pues todos sus libros están firmados con sus dos primeros nombres— cultiva la prosa con igual éxito que el

XUM

verso. Ha publicado las siguientes novelas: *Mirlitón, Jirón de mundo, Sorpresas de la vida* y *El secreto*, siendo —para nuestro gusto— esta última la que mejor expresa su personalidad y la que posee pasajes más hondos. Traducida al francés, por integrantes de la Biblioteca Nacional de París, *El secreto* fué publicada —hace más de diez años— en "Les cahiers feminins." También fué traducida al portugués.

Como Gabriela Mistral, de quien es amiga, María Enriqueta se caracteriza —pese a todos los rasgos diferenciales entre ambas escritoras— por cierta humildad franciscana. Es también típico de su lirismo el profundo sentimiento del paisaje y de las cosas, y una dulcísima melancolía. Su prosa y su verso tienen unidad lógica y emotiva: surgen espontánea, naturalmente, sin una palabra de más, ni una palabra de menos.

Ha escrito varios libros para los niños, como *Entre el polvo de un castillo* y *Cuentecillos de cristal*. Sus relatos infantiles se caracterizan por una rica fantasía.

Casada con el cultísimo historiador mexicano Carlos Pereyra —ya fenecido— esta escritora tuvo oportunidad de residir en Madrid y de viajar largamente por Europa.

II

Delmira Agustini

El más glorioso título que las actuales generaciones reconocen en esta uruguaya genial, es el de haber sido la iniciadora de la poesía auténtica e integralmente femenina, en América. Cierto que ya Sor Juana Inés de la Cruz había musicalizado —desde su retiro cercano a los volcanes— algún grito de mujer, con nobleza y valentía.

Y cierto, sobre todo, que ya en el siglo pasado, la estadounidense Emily Dickinson realizó una magnífica obra lírica — valorada después de su muerte. Mas lo que Emily Dickinson expresó mejor en su poesía fué el drama de la soledad de la mujer. Y su extraordinaria obra es más bien el reflejo de aquella romántica delicadísima, que gustaba andar siempre vestida de blanco y que —apasionada de la música— prefería escucharla desde el corredor en sombras, apartada de la sala de visitas, en su vieja casa de Boston.

En los intensos poemas de Delmira púdose conocer, en nuestro idioma, la riqueza de los diálogos del corazón femenino, frente a la vida, al amor, al misterio, a la "agonía" en su acepción subrayada por Unamuno, de "lucha, contra la vida y contra la muerte".

Desgraciadamente, muchos lectores y críticos han valorado únicamente, en las páginas de Delmira, aquéllas en que se expresa su visión erótica. Junto a ellas debemos ubicar —en igualdad y, a veces, en superioridad de valores— sus poemas atormentados de más allá, de sed ultraterrena, de ensueño voraz, de lejanía inasible: poemas en los que la profundidad aparece siempre sublimada por una imaginación luminosísima y un gran instinto musical.

XUM

Surgida a la vida literaria en una época en que imperaba la influencia del modernismo (muy especialmente a través de Darío), sus primeros versos, de infancia y adolescencia, revelan esa sugestión. Pero bien pronto halló Delmira su propio camino, en ese lirismo huracanado, de belleza imprevista, de abismos estelares, que posee un acento propio, inconfundible, inmarcesible.

Como la obra de Emily Dickinson, la de Delmira no fué ampliamente valorada sino después de su muerte. Hoy se ubica a ambas poetas americanas junto a los grandes valores de la lírica universal. En las estrofas de Delmira rutila anchamente toda la fuerza lírica, todo el patetismo intenso, toda la vibración humana y cósmica de una personalidad muy noble. Tanto en el soneto (del que son muestras maravillosas "Lo inefable", "La sed", "Por campos de ensueño", "La barca milagrosa", "La estatua" y "Amor"), como en el poema vasto, sinfónico, polirrítmico ("Mi plinto", "Las alas", "Mis amores"), toda la emotividad estremecida de esta artista que padecía frente al frío de las estatuas, se condensa en versos de belleza esencial, en los que una imagen, a veces una sola, resume todo un mundo de sensibilidad, de pensamiento, de música, de humana verdad, de magia estética.

III

Alfonsina Storni

ESTABA rutilando la primavera de 1938 en aquella madrugada en que las olas marinas cantaron en trágica ronda al cuerpo fino de Alfonsina. No fué en la enorme ciudad que ella tanto amaba, donde se elevó la última burbuja de su vida. No fué junto al río "apagado, brumoso, desolante y sombrío", como lo había presentido en uno de sus más intensos poemas. Fué el Atlántico bravío, sonoro, huraño, leonado y orgulloso, quien la separó de la vida "mala y divina, dulce y terrible", como ella la llamó.

Nacida el 29 de mayo de 1892 en Lugaggia, Cantón Ticino (Suiza italiana), debe ser considerada argentina: su vida, sus luchas, sus triunfos, sus dolores, sus fugaces y leves alegrías transcurrieron en el país en que se naturalizó en 1920. Y sobre todo, porque ella fué la más pura expresión de porteñidad lírica.

Si alguien fijó la psicología del porteño en "el hombre que está solo y espera", podemos afirmar que Alfonsina fué "la mujer sola, que esperaba". Se había entregado a la vida, en la ciudad apretada, con una generosa avidez de vibración. Y la vida y la ciudad la habían defraudado. Pero ella esperaba, esperaba siempre.

Es sobre todo en *Ocre* —su libro que yo más quiero— donde Alfonsina captó más hondamente el alma de su ciudad. Nada importa que ella no hubiera nacido en Buenos Aires; lo cierto es que en sus calles "tristes, derechas, agrisadas e iguales" ella cantó como una cigarra triste y sola. Y la gran ciudad no fué muy ingrata con ella: le hizo el don de su ironismo sutil, le enseñó a burlarse con elegancia, a reirse con una melancolía bienhechora.

XUM

Porque, tenía un espíritu supercivilizado, quiso que la mujer se independizara de sus viejos prejuicios y de sus ataduras. Pero "irremediablemente" ella no pudo librarse del "dulce daño" del amor. Era, pese a su ironismo, una criatura tierna y mansa, frente al "mundo de siete pozos".

Muchas facetas, en unidad perfecta, rutilan en su obra. Ella dijo una vez que sus poetas predilectos eran Baudelaire y Rilke. Pero el pesimismo baudelairiano era como la síntesis del estado de ánimo del París del siglo XIX. Y la agridulcísima tristeza de Alfonsina refleja matices del Buenos Aires de este siglo. Algunos han encontrado cierta fraternidad entre los poemas de Rilke y los antisonetos de *Mascarilla y trébol*, el último libro de Alfonsina. Sin embargo, la expresión storniana es más dúctil que la del austero poeta de Praga.

En "Camino a los paredones" y otros de sus perfectos sonetos, ella supo bruñir también joyas eternas, en que la poesía descriptiva triunfa ampliamente. Y en *Los coros* mostró cómo sabía darnos en unos pocos versos todo un mundo de sugerencias y trascendencias. Mas ella vive siempre en la pléyade de poetas americanos, como la voz que con más emoción, intensidad, verdad y originalidad supo cantar la vida nerviosa y melancólica de la gran ciudad moderna.

¡Cómo era Alfonsina de valiente y pura, libre, buena, magnánima, rebelde, límpida, delicada y vibrante! ¡Qué bien se reía de los pseudointelectuales, de los mezquinos y de los fósiles!...

Se nos fué en la primavera, en una alegre ciudad turística. Una avenida de nuestro Prado recuerda su nombre. Pero su presencia está, única e incofundible, en las últimas mañanas del otoño porteño. Esas mañanas en que las esquinas del centro se aroman nostálgicamente de violetas y el espacio está como constelado por las luces amarillas, temblorosas y tímidas, de las altas ventanas que se esfuman en la neblina perezosa.

IV

María Alicia Domínguez

Después de aquella trágica noche primaveral en que las aguas bravías del Mar del Plata recibieron la ofrenda de la vida de Alfonsina Storni, más de una vez se ha abierto esta interrogante: ¿Quién reemplazaría a Alfonsina en su primer puesto en la poesía femenina de la Argentina? Tal pregunta no ha sido aún contestada.

Quizá lo cierto sea que, la elevada jerarquía de Alfonsina no será representada, en lo sucesivo, por un solo nombre.

Quizá lo más justo sea considerar que dos o tres o cuatro valores de la lírica femenina se repartirán ese honor. Muchos son los nombres: Silvina Ocampo, Norah Lange, Clementina Isabel Azlor, Ida Réboli, María Granata, Raquel Adler, María Adela Domínguez, María Adela Agudo y varias más. Lo cierto es que, entre los nombres de primera fila, no se puede olvidar a María Alicia Domínguez, con su obra tan vasta como digna.

María Alicia Domínguez publicó su primer libro, *La rueca*, en 1925. Ya en dicho libro quedó dibujada la personalidad lírica de esta argentina. Dibujo —o, mejor *esquisse*— en que se destacaba por la nobleza de sus rasgos. Suma delicadeza en la expresión, música emotiva, gracia y frescura son características constantes en la poesía de María Alicia Domínguez, poesía generosamente ofrendada en sus numerosos libros, en *Crepúsculos de oro, Música de siglos, Canciones para la niña de Andersen, Las alas de metal, El nombre inefable*. Por su propio carácter tierno y sutil, su lirismo es, a veces, propio para santificarse en la voz de los niños. En *Las alas de metal* ha cantado, con fervor y originalidad, varios aspectos de Buenos Aires, su ciudad de origen. En tal sentido, corresponde subrayar que su "Pequeña canción al oído de Buenos Aires" es, para nuestro

XUM

gusto, el más emotivo y bello elogio a la urbe porteña. En otros de sus libros, su poesía cobra, a veces, suntuosa imaginación. O bien, se llena de intimismo, de una gama emocional que va desde la alegría frenética a la melancolía inexorable.

María Alicia Domínguez, que posee una densa cultura literaria y artística, es asimismo una prosista de estilo sobrio y vivo. Sus libros *El hermano ausente* y *Redención*, así como su biografía de María Sánchez de Thompson, son obras en cuya prosa se advierte la presencia del poeta, sin desmedro para su propia característica, que es, en *Redención*, la de novela rica en planos psicológicos. Y en las narraciones que forman su libro *Idolos de bronce* valoramos, sobre todo, una viviente evocación de ambientes milenarios, de un exotismo lleno de sugestión estética.

V

Ana Amelia C. de Mendonça

HIJA del ingeniero José Joaquín de Queiroz Junior —uno de los *pionners* de la industria del hierro en el Brasil—, Ana Amelia de Queiroz Carneiro de Mendonça nació en Río de Janeiro, en agosto de 1896.

Desde muy temprano manifestó una viva vocación literaria. Su primer libro, titulado *Esperanças*, apareció en 1911, cuando la autora contaba sólo catorce años de edad. Le siguieron, en el plano poético, *Alma* (1922), *Ansiedade* (1926), *A harmonia das coisas e dos seres* (1936) y *Mal de mor* (1939), obras que ubican a esta escritora entre las poetisas brasileñas de más intensa emoción, caracterizándose asimismo por la corrección de sus medios expresivos y por una espontaneidad plena de gracia, sensibilidad y frescura.

Pero Ana Amelia C. de Mendonça no se ha limitado a la poesía escrita. Espíritu muy de su época, ha hecho de su vida un poema y puesto generosamente su actividad intelectual a beneficio de nobilísimas tareas culturales y de mejoramiento social. Así, la vemos como fundadora y presidenta vitalicia de la "Casa do Estudiante do Brasil", que realiza una amplia y fecunda labor de asistencia, intercambio y cultura. Su obra en la "Casa do Estudante do Brasil" le dió ocasión de presidir el primer Consejo Nacional de Estudiantes y la Primera Conferencia Panamericana realizada en el Brasil.

Su dinamismo y su interés en toda obra cultural quedan evidenciados también en los cargos que ocupa en la actualidad, en el PEN Club del Brasil, en el Consejo de la Asociación de Artistas Brasileños, en la Asociación Brasileña de Educación, en el Instituto Cultu-

XUM

ral Brasil-Estados Unidos, etc., así como en los que solidarizan a Brasil y Uruguay, Brasil-Bolivia, Brasil-Chile.

Ha viajado largamente, habiendo visitado, además de Uruguay y Argentina, los Estados Unidos, Panamá, Perú, casi toda Europa, Turquía (donde estuvo en 1935, como delegada oficial del Brasil al XX Congreso Internacional Feminista realizado en Estambul) y diversas regiones de Africa y Asia.

Esta cultísima escritora que tan activamente colabora en la campaña feminista, pero que nunca hizo política ni ejerció ningún cargo remunerado; que posee una notable colección de antigüedades y una magnífica biblioteca en que figuran especialmente obras de arte, sociología, educación, historia y folklore, es una conferencista insigne, que ha disertado sobre temas tan trascendentes como "Estudiantes y universidades del mundo" (1935), "Poetisas y prosadoras brasileñas" (1929), "El estudiante y la paz en América" (1937), "Panamericanismo" (1938), "Saludo a Gabriela Mistral" (1938), etc.

Una de las más interesantes conferencias de tan notable escritora se titula: *Dos meses entre los americanos* y ha sido editada en 1944, en un tomo finamente impreso. Comienza recordando las impresiones del viaje (realizado en hidroavión, en menos de 60 horas, de Río a Nueva York), impresiones que se caracterizan por su tono sobriamente poético, hablándonos del "gran Brasil", casi desconocido, que pasaba bajo el hidroavión: ríos, selvas, sertones, evocaciones del gran libro de Euclides de Cunha. Luego nos presenta la visión de Nueva York, de Washington, de la Unión Panamericana.

Subraya el interés que en Estados Unidos despierta el Brasil, ya en su aspecto cultural como en la vida cotidiana y frívola de los *night-clubs*, al compás de ritmos cariocas. Se detiene en la descripción de instituciones culturales de la gran democracia del Norte: la universidad de Connecticut, "ambiente sano y juvenil, gracia y espíritu de la juventud femenina americana"; la de Princeton, "clásica y solemne"; la múltiple atracción de la Universidad de Columbia". Luego, la vida cosmopolita de Nueva York, las transformaciones que en 1943 le habían impreso las necesidades de la guerra.

Se extiende en sus impresiones acerca de las relaciones entre blancos y negros, recuerda la Navidad neoyorquina, habla de la alimentación y diversiones de los americanos, traza algunos perfiles

literarios, establece sus puntos de vista acerca del intercambio intelectual entre su patria y los Estados Unidos, y termina con esta impresión de la tierra visitada: "un pueblo como éste, capaz de tanto sacrificio, jamás podrá ser vencido. Y retemperado en su misión de libertad, será un ejemplo espléndido para el mundo que va a nacer."

XUM

VI

Rachel de Queiroz

Un rasgo diferencial entre los Estados Unidos y los países hispanoamericanos, se encuentra en el campo de las novelistas. Desde Harriet Beecher Stowe (1811-96) hasta Edna Ferber, es grande el número de escritoras estadounidenses que se han dedicado a la novela. Mientras tanto, en los países iberoamericanos sólo dos nombres son realmente trascendentes: el de la venezolana Teresa de la Parra y el de la brasileña Rachel de Queiroz. A estos nombres pueden agregarse otros de autoras que han cultivado el cuento corto.

Las dos novelistas brasileñas más interesantes son Rachel de Queiroz y Dinah Silveira de Queiroz. El primer libro de Rachel de Queiroz, titulado *O quinze*, constituyó la revelación de un auténtico temperamento de novelista. Aparecía ya desbrosada de todo declive sentimentaloide, de toda debilidad de expresión.

En *O quinze* resulta especialmente admirable la nitidez y el vigor con que están logradas las descripciones, los grandes planos telúricos donde se mueve una humanidad angustiada. Porque corresponde subrayar que Rachel de Queiroz es nativa de Ceará, el Estado norestino que —arrullado por "los verdes mares bravíos"— conoce el flagelo de las grandes sequías que hacen unir a los cearenses en grandes y melancólicas caravanas, buscando lugares más clementes.

Rachel de Queiroz ha sentido profundamente este dolor de sus hermanos y lo ha descrito con rasgos definitivos, logrando que el lector se hermane a su emoción. Hay un patetismo subterráneo en sus pasajes, cuya auténtica brasilidad incorpora a esta autora al grupo de los grandes novelistas americanos de nuestros días.

XUM

La mejor obra de Rachel de Queiroz es —a nuestro parecer— *As tres Marías*. No posee, es cierto, ese vigor de otras de sus novelas ni es tampoco una obra típicamente americana. En *As tres Marías*, Rachel ha buscado —y hallado— dos valores: el sentido universal y la densidad subjetiva. De tal manera, su obra total se enriquece notablemente, constituyendo —en su variedad de facetas— una expresión personalísima. *As tres Marías* es obra de emoción profunda, ya en la descripción de la vida en un colegio religioso, como en la psicología de esas tres mujeres llamadas María, en sus reacciones, sus anhelos y sus luchas.

El estilo de Rachel de Queiroz, sobrio y pleno de vida, constituye asimismo uno de los mayores atractivos de sus obras. Es un estilo moderno en el buen sentido del vocablo: libre de pesadez, de una agilidad y una frescura muy comunicativas, y —a veces— de un tono sobriamente poético, dentro del auténtico lenguaje novelístico.

GASTÓN FIGUEIRA

RESEÑAS

Luis Alberto Menafra, *La resurrección de Homero en el siglo XX.*—Montevideo. Ediciones Pueblos Unidos, 1946. 157 pp.

Redactado, en principio, con un fin didáctico este libro amplía esa zona puramente universitaria constituyéndose en una obra que interesará a todo helenista y a todo aquel que desee informarse acerca de un tema que ha suscitado, a través del tiempo y del espacio, numerosísimos estudios.

Luis Alberto Menafra realiza, en este libro, una radiografía de las ideas de Víctor Berard, radiografía inteligentísima, en que podemos valorar nítidamente su ideario acerca del arte homérico, sus trabajos de investigador exhaustivo.

Dividido en seis capítulos —formados, a su vez, de breves subcapítulos— este libro historia la llamada "cuestión homérica", la resurrección de Homero, la estructura y composición de la *Odisea*, sus fuentes, la época y lugar de su composición, y otros temas igualmente interesantes, expresados en forma clara y ágil, y con un sentido valorativo muy agudo, reseñando las obras griegas anteriores a la *Odisea* y presentando una buena biobibliografía de Víctor Berard y una buena selección de fragmentos de la *Odisea*. Además, este libro se enriquece con numerosas fotografías y con un mapa del itinerario de Ulises.

* * *

E. S. Brightman, *Introducción a la filosofía.*—Buenos Aires. Editorial "La Aurora", 1946. 336 pp.

He aquí un libro que lleva bien puesto su nombre. El propio E. S. Brightman declara que su obra "no presupone ningún conocimiento

XUM

anterior del tema" y que el fin buscado con la publicación de sus páginas es realizar una exposición de lo que puede expresarse, con un criterio lo más independiente posible, en pro y en contra de aquellas soluciones que las más trascendentes escuelas filosóficas han venido proponiendo — a través del tiempo y del espacio frente a los principales problemas del pensamiento, de la búsqueda de la verdad, de la vida espiritual.

La posición de Brightman es francamente idealista. El sabe muy bien que en los tiempos actuales se juega con los vocablos y se anticipa a la prevención que algunos tendrán frente a su credo filosófico. Dice, con mucha razón que "las cosas han llegado a tal extremo, que el idealismo de Platón halla cabida en la élite de los círculos filosóficos sólo cuando se le llama realismo. Algunos idealistas contemporáneos hallan refugio bajo otras banderas, tales como la del 'pluralismo espiritualista' o la del 'realismo personal'. Los nombres significan poco; menos aún la moda; sólo ha de tomarse en cuenta la verdad".

A la búsqueda de la verdad, en el plano filosófico, dedica esta densa obra, bien estructurada, redactada en un estilo ágil, subdividida en numerosos capítulos, y llamada a hacer meditar: tal es, a nuestro juicio, su principal mérito, aparte de la erudición sintetizada en sus páginas, cuya traducción española es correcta.

La edición, sobria y fina, forma parte de una serie de interesantes publicaciones.

* * *

EDUARDO CAMPOS, *Face iluminada.*—Fortaleza (Ceará, Brasil). Edições Clã, 1946. 124 pp.

El primer libro de cuentos de este joven escritor, fué publicado en 1943, con el título de *Aguas mortas*, mereciendo elogiosos comentarios de valores tan significativos como Mario de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Sergio Milliet, etc.

En este su segundo libro de narraciones breves, Eduardo Campos ahonda más las virtudes de aquel tomo inicial: continúa revelando su gran conocimiento de la vida y del alma humana, en sus reacciones, en sus ilusiones, en sus desengaños. Ahora, es mayor su dominio técnico, su don de interesar al lector. Por la depuración de su prosa, *Face iluminada* posee mayor jerarquía estética que *Aguas mortas*.

Sus diálogos son naturalísimos, sin ningún artificio; sus descripciones, nítidas y rotundas y en muchos casos hay un sobrio toque poemático. De esto da fe su cuento "A solteirona dos olhos tristes", una de las páginas más emotivas de este bello libro.

* * *

ALBERTO GIRRI, *Playa sola*.—Buenos Aires. Edit. Nova, 1946. 72 pp.

He aquí un bellísimo libro, cuyos veintiún poemas nos dan, con fuerza y delicadeza a la vez, un mundo lírico pleno de emoción y de sugerencias, en la pureza de su verdad mágica, que es la verdad cotidiana depurada por un temperamento artístico, sublimada por la sensibilidad y la imaginación.

Alberto Girri se expresa noblemente en el verso libre, tan arduo por su declive al prosaísmo. Pero el verso de *Playa sola* posee una música interna, que se hermana al tono confesional de su emoción:

> De mi paseo por la repetición nocturna
> traje un niño acróbata,
> acorazado de impureza y de ilusión:
> "Allá arriba, confiado en ese dios solitario
> la carne desaparece.
> Abajo
> el deseo me hincha y no puedo morir".
> Confuso, menos intacto,
> siento hambre de frescura lunar.

El carácter un tanto penumbral de estos poemas los dirige a las minorías, a quienes quieren ser —humilde y fervorosamente— colaboradores del poeta, "rodeado de misterio" como dice en "El examen", uno de sus máximos poemas.

La zona lírica de este argentino es, a veces, de un patetismo desgarrado, que armoniza con cierta aguda y fina ironía. Su voz suena nueva en el coro de la actual poesía del Plata.

Playa sola aparece en un tomo muy pulcro, de la colección "Paloma", prologado por Lorenzo Varela y con una muy expresiva viñeta de Seoane.

GASTÓN FIGUEIRA

XUM

EDUARDO BARRIOS, *Tamarugal*. Una lejana historia entre dos cuentos que le pertenecen.—Santiago, 1944. 233 pp.

Aunque la fama de Eduardo Barrios como uno de los más destacados novelistas de Hispanoamérica quedó definitivamente cimentada en 1923, con la aparición de su libro *Páginas de un pobre diablo*, durante dos décadas no produjo otro trabajo literario importante. En 1944, con *Tamarugal*, continuó la descripción de la vida chilena. Teniendo como escenario los desolados campos de nitrato del norte chileno —sumidos en el intenso calor del mediodía, expuestos al frío penetrante de la noche, y también a violentas tormentas de polvo y viento—, ha trazado desnuda, con pocos pero hábiles trazos, la psicología de los protagonistas de estos relatos.

Difieren de sus personajes anteriores, porque en contraste con el débil tipo del chileno, tan admirablemente retratado en *Un perdido*, "El hombre" de *Tamarugal*, es un enérgico capataz de los duros trabajos del nitrato, bien capacitado para proteger los intereses de sus dueños británicos; pero demasiado tímido para proponerle personalmente matrimonio a Jennie, la encantadora joven, hija de un químico. En torno de ambos, mientras el noviazgo progresa, se mueven los miembros del personal, y las hordas de pobres mineros; pero la llegada al altar se retarda por incidentes casuales, como la muerte de un descuidado trabajador, el entierro de un minero, o el trágico suicidio de un ayudante de las oficinas, que sólo sirven para mostrar las reacciones de los novios.

La verdadera lucha se libra en el interior de Jennie, porque ya prometida al brusco, pero acaudalado administrador, que le dobla la edad, se enamora de un joven seminarista, Javier, que está a punto de hacerse sacerdote.

Desatendiendo tanto su deber filial como el orgullo por su futura posición social, está a punto de flaquear, cuando el objeto de sus afectos se fortalece y afirma. En medio de lágrimas se separan, pero con la promesa de aquél, de regresar, como capellán, a las minas.

La última escena es magistral, en su brevedad. Una riquísima viuda, madre de tres hijos, casi ejemplares, se halla sentada en su lujosa mansión en Santiago. A su lado está un distinguido prelado, amigo íntimo y consejero comprensivo ante las locuras de la juventud. Para el mundo, él es Monseñor; para ella, solamente Javier.

El cuento inicial, "Santo Remedio", crea el ambiente adecuado para *Tamarugal*, e introduce a "El hombre", poco después de que éste intenta el rescate del descuidado trabajador que muere triturado en la enorme máquina, la cual lo sujeta por un pie. Mientras se efectúa el entierro de aquella pulpa humana, ordena que cuelguen un hacha, cerca de la máquina, como "santo remedio" para evitar accidentes futuros.

En "Camanchaca", Barrios detalla con toques irónicos la tortura mental que se sufre cuando la imaginación y una conciencia culpable se unen para formar acechantes y traicioneros enemigos, de . . . dos gotas de lluvia.

Como Barrios conoció la región del nitrato, en su temprana juventud, es posible que estos relatos daten de ese período y hayan sido, más tarde, retocados para publicarlos. El mismo, en una nota para quien esto escribe, decía que ese trabajo "es una parte que faltaba en el panorama chileno de *Un perdido*." Pero especialmente en la escena culminante de *Tamarugal* y en la descripción del pánico creciente del jinete, en "Camanchaca", se perciben toques inconfundibles de Barrios.

J. R. SPELL,
University of Texas,
Austin, Texas.

VOCABULARIO

Los Americanismos de Florencio Sánchez

Hay autores que no pueden ser separados del medio ambiente que los circunda; se hallan tan sólidamente consustanciados con el *milieu*, que cuando sus obras son traducidas a otra lengua, debe pensarse primero en encontrar una atmósfera análoga a la que empapa al original, antes de emprender la versión de la obra a otro idioma. Y no es que esa clase de autores se dedique enteramente a pintar el ambiente, descuidando el interés de la trama, o el delineamiento de los personajes; éstos representan, como en cualquier obra teatral o de otra índole, la visión que de la vida posee el autor.

En el caso de Florencio Sánchez no solamente encontramos en sus obras las flaquezas o virtudes inherentes al hombre, sino que, además, sus personajes han sido representados con íntima relación con el medio en que viven. Para usar de una expresión científica, diríamos que los personajes reaccionan en función de la sociedad a la cual pertenecen: de ella dependen su bienestar o su desdicha, su cultura o su ignorancia. La sociedad les impone, como resultado final, su norma de conducta, su código moral; como resultado visible, su lenguaje, su forma de expresión. Esta representa distintos matices; cuando es observada de cerca, no es difícil conjeturar con bastante aproximación, la posición social de una persona si analizamos el lenguaje que emplea. Bien dice Charles Bally que "el lenguaje es el reflejo de la vida". Puede agregarse que sus ma-

XUM

tices son el reflejo de la cultura o del ambiente en que vive quien lo usa.

En la América del Norte existe un Ring Lardner, cuya obra no puede separarse del *slang* en que está escrita, sin privarla de su expresividad, de su ubicación en el tiempo, y sin despreciar el finísimo oído lingüístico de que hace gala el autor. Tanto Lardner como Sánchez viven realmente en la atmósfera que describen, y sus personajes corresponden con seres pertenecientes a la realidad inmediata. De ahí la simpatía, en el sentido etimológico de la palabra, que se advierte en la obra del cuentista y en la del dramaturgo.

Sánchez siente y retrata no al congénere, sino al compatriota, al vecino; no a una vaga figura humana, sino al compañero de mesa, de tranvía, o de cama de hospital. Los personajes de Sánchez son extraordinariamente acertados cuando pertenecen a la capa social en que se mueve libremente su autor: *El Desalojo*, *La Tigra*, *Moneda Falsa*, son ejemplos acabados de ello; en *El Pasado*, en *Los Derechos de la Salud*, sus personajes discursean, filosofan, se pierden en retórica: no es que carezcan absolutamente de realismo, es que les falta la íntima simpatía del autor. Sánchez fracasa en la "alta comedia", en la obra de tesis, y triunfa en el drama humilde, humilde siempre, ya sea campesino, como *Barranca Abajo*, ya sea ciudadano como *Marta Gruni* o *Canillita*.

"Los personajes de Sánchez —observa Arturo Vázquez Cey— no se tallan en emancipada personalidad, sino que se presentan adscriptos al plasma colectivo: raza o familia. Su teatro, tentador para el sociólogo, es estadio donde se debaten tipos y temperamentos, caracteres jamás." [1] Como afirmación general, puede aceptarse el juicio que antecede: raramente intenta Sánchez presentar caracteres universales, aunque es innegable que algunos de sus personajes pertenecen a esta categoría. Sánchez no trata con abstracciones, sino con hechos y personas reales. Sin embargo, el problema de *La Gringa*, por ejemplo, es ceñidamente local en lo que concierne al lenguaje y al sitio en que sucede la obra, es decir, a la forma, pero el mismo tema podría ser desarrollado en la propia América del Norte, sustituyendo el "gringo" por el "yankee", progresista y activo, mientras el "southerner", indolente y sentimental, ocuparía el lugar del criollo. El conflicto planteado permanecería más o menos el mismo. Martiniana, de *Barranca Abajo*, no es más que

la adaptación al medio de un personaje que aparece en la mejor tradición literaria española: la Celestina, la eterna zurcidora de voluntades. Cuando en la misma obra Sánchez critica el abuso de la autoridad y lo indefenso del pobre, sus amargas descripciones pueden lo mismo referirse a muchas otras naciones de Hispanoamérica.

Lo que hace que estas obras, o personajes, sean considerados locales es el lenguaje y el sitio en que los ubica su autor; en muchos casos, si los personajes no son universales, son, por lo menos, hispanoamericanos en sus reacciones: en sus condiciones sociales pertenecen a una clase que existe en todo el mundo: son el pobre, el desvalido, el derrotado por sí mismo, o por la sociedad. Sánchez mismo se siente uno de ellos: "Ahora que tengo qué comer, me dan de comer", dice cuando le ofrecen un banquete con motivo de uno de sus éxitos. Cuando el dramaturgo coincide con el hombre, esto es, cuando el escritor describe uno de sus hermanos en la desgracia, Sánchez dibuja sus personajes con la más segura precisión, dotándoles de los rasgos más exactos: gestos, reacciones y, naturalmente, lenguaje.

Quizá esta extraña precisión causara que Carlos Roxlo, injustamente, dijera de él: "Nuestro dramaturgo no sabe escribir, no fué un doctor en letras como Samuel Blixen. Es un instinto, un gran instinto, un instinto con muchos ojos y muchas orejas; pero sólo un instinto, la mitad de un genio... No sabe fundir con altiva elegancia las cosas que siente."[2] Es ésta una de las más desafortunadas críticas jamás escritas acerca de un autor; podría decirse lo mismo de cualquier otro escritor realista, siempre que no fuera un "doctor en letras". Arturo Vázquez Cey pone las cosas en su lugar cuando escribe: "Su sensibilidad es la del gesto, el traje, el dicho, la circunstancia característica, todo lo que en el dinamismo psicológico se advierte aureolado por la coloración del medio: folklorismo puro. Su ojo dramático discrimina claramente los rasgos externos, avizora con alucinante intensidad, jamás llega a lo profundo. Mundo vulgar el suyo, tan pobre en palpitar recóndito como falto de vuelo trascendente. Sánchez prefiere la realidad usual; más allá de lo verosímil, la existencia para él no existe. No lo que se intuye ni lo que se adivina, sino lo que se observa, singulariza su materia... Costumbrista casi siempre, psicólogo a veces, ideólogo en ocasiones, Sánchez se mantiene sin alternativas en la frontera de lo usual,

XUM

tras la que irradia la zona libérrima del arte puro, que no es la subordinación del artista a la naturaleza, sino la imposición de aquél a ésta ... Su temperamento de observador se agota en lo observable, queda pulverizado en el choque con la realidad que lo absorbe y lo aplasta. En rigor, Sánchez no crea artísticamente; elije su mundo, elije sus personajes, los decostra de la crasitud cotidiana." [3]

Debe hacerse notar que la última observación de Vázquez Cey, que puede ser aplicada a cualquier autor realista, no es, en el caso de Sánchez, completamente valedera. En *La Gringa*, cada personaje es un símbolo; hasta los propios nombres de los personajes, Victoria y Próspero, muestran el definido propósito del autor. Además, no hay obra alguna en que el medio ambiente, el color local, predomine sobre la crítica social o sobre el delineamiento psicológico de los personajes. El *milieu* es otro personaje más, como ya se ha dicho, pero nunca el principal, ya que no existen personajes principales en las obras de Sánchez. Dice Ruth Richardson, que "el escritor uruguayo, por instinto un compositor de sainetes y un costumbrista, prefería por naturaleza uniformidad orquestal en vez de destacar un solo protagonista. Sánchez, movido por una especie de ternura artística, amaba por igual a todos los muñecos de sus cuadros escénicos". [4] Lo que realmente sucede es que el medio ambiente aparece en todas sus obras, y esto induce a pensar que es el verdadero protagonista, debido a esa omnipresencia ya mencionada. Mas, a pesar de no ser el protagonista principal, el *milieu* tiene enorme importancia en cada una de las piezas de Sánchez, quien no concibe al hombre como un ser aislado, sino como una parte más del engranaje social.

Como anarquista que es, Sánchez culpa a la sociedad de los errores y fracasos de sus congéneres. Presenta a sus personajes como criaturas de la sociedad, modeladas y restringidas por la vida en comunidad, que es, para él, la causa de todo mal. En sus obras urbanas, Sánchez intenta mostrar la pobreza moral y material de la clase baja, su falta de cultura y de medios para obtenerla: naturalmente que el lenguaje de esta clase de gente refleja su baja condición. ¿Qué otra cosa puede esperarse de un autor realista?

Además, Sánchez trata de evitar el "conceptismo", la verbosidad y la exageración que aún prevalecían en esa época en el Río de la Plata. Se mantiene cerca de la tierra, y no está interesado en

estilo o en poesía porque en su tema principal, la sociedad y sus criaturas, no halla ninguno de los dos. No persigue la belleza, o, por lo menos, no la encuentra. Señala el mal, aunque no propone solución alguna, a excepción de *La Gringa*, y, en este caso, la solución no es de su propia pertenencia.

Si intentamos encontrar un "mensaje" en sus obras, sólo hallamos, como siempre, su simpatía hacia el pobre, el materialmente pobre, y el desvalido en espíritu. Lo que le atrae intensamente es la clase baja, ya en la ciudad, ya en el campo: la casa de inquilinato, sus moradores, el "puesto" y el peón de estancia. A pesar de que Ruth Richardson afirma que Sánchez "es esencialmente gaucho", no existe un personaje verdaderamente gaucho en sus obras. Sánchez no pudo describir gauchos porque, como dice la señorita Richardson más adelante, "describe sólo la gente que ve", y en el momento en que Sánchez escribe no quedan más gauchos en el Río de la Plata. Juan Agustín García establece que "esto que tiene apariencias de realismo no lo es, salvo el lenguaje en que está escrito. Es el autor quien muestra su alma a través del personaje gaucho. El gaucho no piensa ni siente en esa forma. Es el autor quien aspira al símbolo, y elije el ombú para derramar su poesía y su emoción patriótica . . ." [5]

Sin duda alguna, Sánchez fué arrastrado por la tendencia general creada por la aparición de *Martín Fierro*. La segunda parte del poema fué escrita en 1879, y Sánchez nació en 1875. Esto significa que, en su niñez y en su primera juventud, leyó abundante literatura gaucha y presenció muchas representaciones teatrales de la misma índole. Como es natural, muchos de los rasgos literarios del prototipo gauchesco han ejercido una considerable influencia en la capacidad y en la calidad apreciativa del dramaturgo, puesto a observar la gente que vivía a su alrededor. Pero Sánchez no intenta ensalzar la figura nacional: comprende claramente que la concepción romántica del gaucho que es *Martín Fierro*, no se ajusta al campesino de carne y hueso que él conoce desde su infancia, y con el que convive en sus visitas al interior. En esa época el espíritu del habitante del campo ha cambiado muchísimo, aunque su lenguaje haya permanecido casi igual: de ahí que Sánchez coincida a menudo con Hernández en la expresión, pero difícilmente en las reacciones de sus personajes.

XUM

Su tendencia a la veracidad le obliga a Sánchez a poner, en boca de sus personajes, el lenguaje de todos los días, dejando de lado toda preocupación por el "estilo". Sánchez no puede ser juzgado con el criterio de un maestro de escuela, o de un gramático, ni tampoco por los moradores de torres de marfil. Sus obras fueron producidas para la gente común, a quien él ama y critica, quizás por pertenecer, él mismo, por naturaleza y por libre elección, a la capa humilde de la sociedad. Sánchez, el hombre, no puede ser separado de Sánchez, el artista.

La señorita Richardson sostiene que: "Sánchez no es un estilista interesado en pulir sus diálogos o en elegir cuidadosamente sus términos; el lenguaje es simplemente su herramienta. La expresión fluye insensiblemente, y nunca tenemos conciencia de él, excepto en ciertos pasajes en que el dialecto usado es estrictamente local." [6] Este es el criterio de un extranjero, de una persona (en este caso, de una excelente *scholar*) que ha aprendido un idioma con profesores y a través de libros. Un localismo puede o puede no tener valor estético en sí mismo; pero para quien lo ha escuchado y usado desde que nació, una palabra regional, o simplemente el significado local de una expresión castiza, siempre posee un valor emocional, cuya percepción es muy difícil de alcanzar para un extranjero. En algunos casos son intraducibles aun dentro de la misma lengua; en otros, debido a las limitaciones de su comprensión, sirven magníficamente al escritor para delinear un tipo con la mayor economía en la expresión. El significado de un localismo está circunscrito a la región en que se emplea, es cierto, pero también es verdad que, como llena una necesidad no prevista por el lenguaje castizo, gana en expresividad, y hace innecesario el uso de adjetivos o de explicaciones. Su comprensión es menos extendida, pero su valor semántico es mucho más intenso.

Nada de lo que antecede ha sido novedad para Sánchez, aunque probablemente jamás intentó explicarlo: simplemente lo sentía, y lo ponía en práctica. Podría afirmarse que su estilística es la del localismo. En nuestra opinión, "los pasajes en que el dialecto usado es estrictamente local", son los pasajes en que Sánchez deja ver una emoción más profunda, y una completa comprensión de sus compatriotas, sin mencionar su habilidad como pintor. Para el público local, el lenguaje es más fluente en esos pasajes que en el

resto de la obra. La fluencia que la señorita Richardson halla en el español castizo, al punto de no sentir "pesar" el idioma en el desarrollo de la obra, se debe, pura y simplemente, al talento teatral del dramaturgo.

La justeza en el manejo del dialecto no es más que la consecuencia del conocimiento directo del *milieu* que Sánchez poseía. Nosotros afirmaríamos que es en el uso del dialecto, precisamente, donde Sánchez se revela como un "estilista", y que, al emplear el lenguaje vernáculo, "pule sus diálogos, y elije cuidadosamente sus términos". No, naturalmente, para crear un efecto sonoro, o para "redondear" un período, sino para ajustar la expresión al pensamiento; para decir o sugerir más con la mayor economía en la expresión, razón suprema de la literatura, y prueba de fuego del talento.

Aunque Florencio Sánchez es el más célebre de los dramaturgos hispanoamericanos, no ha aparecido, hasta ahora, un estudio sistemático de su vocabulario, a pesar de que sus obras, particularmente las que se desarrollan en el campo o en ambiente humilde, ofrecen enormes dificultades para quien no ha vivido en la región ríoplatense.

Desgraciadamente, los diccionarios de americanismos no siempre prestan la ayuda que el lector de Sánchez podría razonablemente esperar. No solamente omiten muchos términos que aparecen en las piezas de Sánchez, sino que, con no poca frecuencia, proporcionan definiciones incorrectas o inadecuadas. Ejemplos de términos característicos del vocabulario de Sánchez no registrados por los diccionarios de americanismos son *botija, capina, crepar, escabiar* y *rosquete*, para citar sólo algunos de los más notables. Y aun cuando los lexicógrafos incluyen alguna de las palabras usadas por Sánchez, no siempre se puede estar seguro de que su definición es la verdadera. *Cotorro*, por ejemplo, omitida por todos los lexicógrafos, excepto Malaret, significa, según este autor, "el lugar donde uno vive", es decir, es un sinónimo de casa u hogar. Pero *cotorro* está lejos de tener esa significación, como se verá en la definición dada en nuestro vocabulario.

Otras veces, sucede que el lexicógrafo, sin caer enteramente en el error, ofrece una definición conducente a él, o inadecuada en el caso específico de Sánchez. Santamaría, por ejemplo, afirma que

XUM

mujerengo significa "afeminado" en Costa Rica y en Honduras, mientras en Argentina equivale a "mujeriego". Aunque es cierto que esa palabra puede tener esa significación en la Argentina, como Garzón lo hace notar, el hecho es que Sánchez, que era uruguayo, emplea el término en el sentido que tiene en Costa Rica y Honduras. Otros notables ejemplos de definiciones inadecuadas los constituyen las palabras *mucama* y *patrona*. La primera no es meramente una sirvienta, sino una clase especial de criada, cuya categoría está por encima de la fregona y por debajo del ama; mientras la segunda, no es precisamente el femenino de patrón, como afirman los diccionarios, sino que posee, en el habla popular, el sentido de "esposa" o "mi mujer".

Pero la insuficiencia más común entre los lexicógrafos con respecto del vocabulario de Sánchez yace en su incapacidad de dar el sentido figurado que sus palabras tan a menudo poseen. El valor metafórico de los términos empleados por el dramaturgo no es hijo de su propia invención; por el contrario, es siempre un reflejo fiel del elemento imaginativo o poético que está creando constantemente nuevas expresiones, efímeras unas, duraderas otras, y enriqueciendo, de esta manera, el habla popular, proteica y mutable como la vida misma. Un ejemplo entre muchos bastará para ilustrar este punto. La palabra *tijereta* es considerada solamente en su valor intrínseco (una especie común de pájaro) por Bayo, Garzón, Santamaría, Segovia y Malaret, pero este significado no ayuda en absoluto al lector que no sabe que Sánchez emplea el término en el sentido figurado de "persona chismosa o que critica mucho".

Es de esperar que el presente estudio lexicográfico del vocabulario de Sánchez facilitará no sólo una más comprensiva apreciación de sus obras, sino que también servirá, hasta cierto punto, para documentar un sector pequeño, pero importante, del habla popular rioplatense. El vocabulario de Sánchez refleja con toda fidelidad el lenguaje corriente de esta región a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Puede asegurarse, pues, que cualquiera de las expresiones usadas por Sánchez, por extraña que pueda resultar al oído, ostenta, si todavía existe, por lo menos medio siglo de vida. No hay duda de que muchos lectores, incluyendo algunos del propio Río de la Plata, se sorprenderán al saber que una palabra como *botija* no es de creación reciente, o que muchas otras, del tipo de *escabiar*,

linyera, pelandrún, mango, carnero, habiendo podido mantener su viabilidad durante más de cincuenta años, pueden muy bien ser consideradas adiciones permanentes al lenguaje popular ríoplatense.

Conviene establecer claramente el propósito y explicar la ordenación de nuestro vocabulario. Nuestra intención ha sido proporcionar una guía, lo más exacta posible, al estudiante de americanismos o de variantes americanas del español tradicional existentes en las obras de Sánchez. El título de la pieza en que se halla la palabra en cuestión aparece abreviado entre paréntesis, seguido por números romanos, que indican el acto, y números arábigos, que señalan la escena. En el caso de una obra en un acto y sin división en escenas, sólo la abreviatura del título estará presente, mientras que, tratándose de una obra en un acto dividida en cuadros o escenas, cualquiera de éstos será indicado con números arábigos. La edición utilizada para el presente estudio es la compilación hecha por Dardo Cúneo: *Teatro completo de Florencio Sánchez,* Buenos Aires, Claridad, 1941.

Finalmente, se notará que hemos intentado aumentar el valor de este vocabulario por medio de referencias a diccionarios o estudios lexicográficos en los que puede hallarse la palabra cuya acepción se busca. Estas referencias no significan, en manera alguna, que esa misma palabra no se encuentre en otros textos, ya que nuestro propósito es simplemente remitir al lector a la obra o las obras en que ese vocablo aparece definido de modo satisfactorio, o en las que puede obtenerse información adicional. Las etimologías o hipótesis etimológicas se dan sólo en caso de palabras adquiridas de otros idiomas, puesto que nos ha parecido innecesario dar detalles del origen de términos considerados como americanismos porque ofrecen variaciones semánticas de la forma española tradicional. El asterisco indica que el vocablo no consta en el más completo de los diccionarios de americanismos, el de Francisco J. Santamaría (*Diccionario general de americanismos,* México, D. F., Editorial Pedro Robredo, 1942. 3 tomos).

DANIEL WOGAN,
Tulane University.

AMÉRICO BARABINO,
University of Miami.

XUM

NOTAS

1. *Florencio Sánchez y el teatro argentino.* Buenos Aires, 1929. p. 98.

2. *Historia crítica de la literatura uruguaya.* Montevideo, 1915. Vol. VI, pp. 327-328.

3. *Op. cit.*, pp. 85-87.

4. Richardson, Ruth. *Florencio Sánchez and the Argentine Theatre.* New York, 1933. p. 195.

5. *Sobre el teatro nacional y otros fragmentos.* Buenos Aires, 1923. p. 40.

6. *Op. cit.*, p. 192.

Vocabulario

A

Abombado, aturdido; atolondrado. "¡La mansión con que te pensaba obsequiar ese *abombado* de Aniceto!" (BA, III, 4).
[Santamaría, I, 24]. Probablemente del africano *ku-bomba*. [Raimundo, 82. Cf. Ortiz, 4-6].

Afilador, galán; cortejante. "Como la casa no permite que las operarias se presenten con *afiladores* . . ." (PG, I, 11).
[Garzón, 9].

Aflojar, dar; entregar. "*Aflojarme* un níquel." (PG, II, 6).
[Santamaría, I, 50].

Agarrado, tacaño. "¡Pero, che viejo, no seas *agarrado*!" (GH, II, 4).
[Santamaría, I, 52].

Agarrar; —— para, dirigirse; encaminarse. ". . . se levantó y *agarró* pal patio . . ." (CS).
[Malaret, 14].

Agringarse, volverse gringo o imitar la manera de vivir de los gringos. "Aura va pa la ciudad, se *agringa* del todo." (LG, II, 9).
[Malaret, 15]. Véase *gringo*.

Aguaitar, esperar con malas intenciones. "Estoy *aguaitándolo*." (LG, II, 9).
[Santamaría, I, 76].

Alcanzar, proporcionar; traer. "Mariquita, *alcanza* un sillón de hamaca." (MH, I, 1).
[Santamaría, I, 76].

XUM

Almacén, abacería; casa donde se vende al menudeo. "Lo vi en el *almacén* de la esquina." (C, 1).
[Garzón, 19].

* Altillo; tener gente en el ——, andar medio chiflado. "Voy a creer que *tenés gente en el altillo.*" (BA, I, 6).
Ningún diccionario registra este modismo, comunísimo en el Río de la Plata.

Alunado, loco. "Estaría *alunada.*" (LG, IV, 5).
[Santamaría, I, 87].

Alzao (alzado); andar ——, andar fugitivo o lejos de casa. "... ese muchacho está hecho un hombrecito y *anda alzao.*" (C, 1).
[Garzón, 21].

Amalaya, ojalá. "¡*Amalaya* nos fuéramos juntando todos los hijos de criollo y de gringo!" (LG, I, 8).
[Kany, 405-407].

Amurar, dejar de un lado; dejar algo estancado. "... para empeñarlo en el almacén de la esquina, lo *amuro* en tres o cuatro pesos." (LM, II, 2).
[Santamaría, I, 98; Dellepiane, 59].

Ancheta, descaro; atrevimiento. "¡Tenés *ancheta*, vos!" (CS).
[Bayo, 17; Granada, 83-84].

Angurriento, avariento; hambriento. "¡Los *angurrientos*!" (MF, I, 6).
[Selva, 215].

Aparatero, aparatoso; ostentoso. "¡*Aparatero*! ¡Mírenlo al muy sinvergüenza...!" (MH, I, 9).
[Segovia, 26-27].

Apronte, preparativo. "De su respuesta depende que haga todos los *aprontes.*" (MH, I, 6).
[Santamaría, I, 119].

Apunte; llevar el ——, hacer caso de. "Pues, no le *lleve el apunte* a ese viejo porque es así." (GH, II, 4).
[Garzón, 31].

Aquerenciarse, tomar afecto a un lugar. "Ya me estaba *aquerenciando* aquí . . . con sus cuidados . . ." (LG, IV, 8).
[Santamaría, I, 120].

Arisco, esquivo; receloso. "¡*Arisca* la china!" (BA, I, 15).
[Segovia, 154].

Arreglar, corregir; reprender. "Andate pa dentro, que yo te voy a *arreglar*." (LG, I, 16).
[Garzón, 33].

Atorarse, ponerse furioso. ". . . el hombre se *atoró*." (BA, II, 9).
[Santamaría, I, 154].

Atorrante, vagabundo; mugriento; callejero. "Si no fuera por su mujercita que le cuida la ropa andaría todo el santo día hecho un *atorrante*." (GH, I, 1).
[Segovia, 157]. Del lunfardo *atorrar*, "dormir". [Monner Sans, 92; Dellepiane, 59. Para otro posible origen cons. Malaret, *Novísimo suplemento*, 141].

Atorrantismo, condición o manera de vivir del atorrante. ". . . con esta vocación que tengo para el *atorrantismo* . . ." (EF, I).
[Garzón, 38].

B

Bacaray, ternero nonato. "¡Tomalo vos, *bacaray*!" (BA, I, 1).
[Santamaría, I, 175]. Guaraní *mbacaraí*. [Malaret, 54. Para otra posibilidad, cons. Selva, 149].

Baguaí, caballo no domado; persona u objeto tosco. "Cha botines *baguales*." (CS).
[Santamaría, I, 177]. Probablemente del guaraní *baqua* o *cabaqua*, "velocidad". [Lenz, I, 144. Véase también Friederici, 70].

Bajera, especie de enagua. "¡Te ponen como *bajera*!" (MH, III, 2).
[Santamaría, I, 178].

Balde, cubo. "Al foro un gran pozo de *balde* . . ." (LG, I, 1).
[Garzón, 47].

XUM

Balde; de ——, en balde. "Vd. le tiene inquina *de balde*, no más." (LM, I, 4).
[Santamaría, I, 180].

Bárbaro, excesivo; extraordinario; maravilloso. "¡Metieron un bochinche *bárbaro* en el Tropezón!" (LM, II, 1).
[Segovia, 159].

* Barbera, vino grueso de tipo italiano. "¡Voy a servirles a estos borrachos el *barbera* y en seguida!" (LG, II, 1).
Piamontés *barbera*. [Michele Ponza, 186].

Barbijo, barboquejo. "¡Mirá que *barbijo* para un día de viento!" (CS).
[Selva, 115].

Basurear, vencer; matar. "Vayan saliendo pa fuera, nomás, que nada me va a costar *basurearlos* uno por uno." (LC, III, 2).
[Segovia, 160].

Batifondo, escándalo; bulla. "No quiero *batifondo*." (C, 3).
[Dellepiane, 61]. Italiano *battifondo*. [Donghi de Halperín, 188; Grossmann, 161].

* Batilana, soplón; delator. "Vos tenés la culpa por no haber hecho escarmiento con los *batilana*." (MF, I, 7).
Véase *batir*.

Batir, delatar; denunciar. "¡Y bueno, ése no *bate*!" (MF, I, 6).
[Dellepiane, 61]. Cf. brasileño *bater*, "denunciar". [Viotti, 48].

Biaba, paliza; somanta. "¡Ya lo creo; y *biabas* también!" (C, 3).
[Santamaría, I, 208]. Piamontés *biava*. [Castro, 156].

* Biabazo, paliza; cachetada; trompada. "Si vieras que *biabazo*, hermanito." (LC, III, 2).
Véase *biaba*.

Bolada, buena oportunidad; ocasión favorable. "Gran *bolada*; las dos gallegas del Casino aceptan." (GH, I, 2).
[Santamaría, I, 219].

Boleado, lelo; atontado. "Aparece un tanto *boleado* como si no conociera la casa . . ." (MF, I, 5).
[Garzón, 62].

Boleadoras, instrumento para cazar animales. "¿. . . manoseándolo como a un retobo de *boleadoras*?" (MH, I, 13).
[Garzón, 62-63].

Boliche, tienda pequeña; almacén de bebidas; figón. "Pa gastarla en *boliches* y jugarla en carreras." (LG, I, 17).
[Bayo, 34].

Bombear, atalayar; observar. "Voy a *bombear* pal lao del camino." (MH, III, 3).
[Santamaría, I, 223]. Brasileño *bombear*, de probable origen africano. [Corominas, 143; Moraes, 51].

* Bombo, propaganda; elogio público. "Puro *bombo* a investigaciones, sin pensar que casi todas las pesquisas son nuestras." (MF, III, 4).
Tal vez del brasileño *bombo*, "tambor grande", que se ha querido derivar del congués *bumba* o del griego *bómbos*. [Mendonça, 180. Cons. también Ortiz, 60].

Bombo; ir al ——, fracasar; perder un examen. "¡*Al bombo* otra vez!" (LM, III, 5).
Probablemente del mismo origen que *bombo*, supra. Cf. brasileño *bombear*, "ser reprobado en examen". [Viotti, 56].

* Botija, criatura; niño. "Y trabajan los *botijas* como hombres grandes." (LG, I, 8).
Cf. español y portugués *botija*, "persona gorda". [Freire, 1080].

Botón, vigilante; guardia civil. "Campaniá el *botón* entonces y jugamos el siete y medio." (C, 2).
[Dellepiane, 62].

Botón; al ——, inútilmente; en vano. ". . . si no quiere hacer el viaje *al botón* . . ." (MS, 2).
[Santamaría, I, 230].

Bochinche, desorden; algazara. "¿Quién mete *bochinche*?" (C, 3).
[Garzón, 60].

Bronca, pelea; riña. "¿Por qué ha sido la *bronca*?" (GH, II, 3).
[Santamaría, I, 234]. Es voz popular española. [Besses, 39].

* Bullonear, llenarse la barriga. "¿Qué, no hay nada pa *bullonear*?" (C, 1).

[Dellepiane, 62]. Tal vez del francés *bouillon*.

C

Cachafaz, descarado; pícaro. "¡Decí, *cachafaz*!" (CS). Del italiano *cacciafanni*, "divertido".

[Santamaría, I, 258].

Cachar, aprehender; arrestar. "¡Nada ... iba vendiendo diarios y me lo *cacharon*!" (C, 3).

[Santamaría, I, 258]. Tal vez del italiano *cacciare*. [Donghi de Halperín, 108; Grossmann, 199; Véase también Corominas, 33-34, n. 1. Cf. español-jergal *cachear*, "registrar, robar." Salillas, 317].

Cacharpas, pertenencias; objetos personales. "¡Pues se alivia del todo y se va rápido a arreglar ... las *cacharpas* más necesarias pal viaje!" (BA, I, 13).

Relacionado con quechua *cacharpriy*, "despedir". [Lenz, 154].

Cachimba, depresión del suelo en que se almacena agua de lluvia. "Taba en la *cachimba*, lavando." (BA, II, 13).

[Santamaría, I, 260]. Del quimbundo *quixima*, "pozo". [Souza, 78. Cons. también Granada, 126-127].

Cajetilla, pisaverde; petimetre. "Dan un trabajo, estos *cajetillas*." (GH, II, 2).

[Selva, 184].

Calote, hurto; estafa. "Y es capaz de darle un *calote* ..." (GH, II, 4).

[Dellepiane, 64]. Portugués *calote*. [Malaret, 96. Pero cons. Corominas, 222, n. 3].

Calotear, hurtar. "Pues en cuanto los filo los *caloteo*." (C, 1).

[Dellepiane, 64.] Véase *calote*.

Calzonudo, tonto; estúpido. "¡Viejo *calzonudo*!" (C, 3).

[Garzón, 84].

Cambalache, casa de empeños. "... lo vendió en un *cambalache* de la calle Libertad." (C, 2).
[Segovia, 168].

Camote, enamoramiento. "Nos sacrificas por el *camote* con el atorrante." (PG, I, 11).
[Santamaría, I, 284]. Del náhuatl *camotl*. [Friederici, 124].

* Campaniar (campeanear), hacer de centinela durante un delito. "*Campaniá* el botón ..." (C, 2).
[Dellepiane, 64].

Campero, rústico; campesino. "Un mozo que se ha mudao hasta el nombre para que no le tomen olor a *campero*." (MH, I, 2).
[Segovia, 419].

Campusa, muchacha campesina. "¡Yo! ¡Una *campusa*!" (MH, II, 3).
[Santamaría, I, 286].

Cana, policía; cárcel. "A Canillita lo han metido en *cana*." (C, 3).
[Santamaría, I, 286]. Voz relacionada con veneciano *cana*, "cárcel" [Castro, 156] y napolitano *canna*, "arrestar" [D'Ambra, 96]. Cf. brasileño *cana*, "cárcel" [Viotti, 72], francés *canne*, "résidence obligée" [Delesalle, 56], y *canne*, "surveillance de la haute police" [Larchey, 78].

Canchar, esgrimir con cuchillos de manera amistosa. "Bedulia, David y Mateo que entran *canchando*." (CS).
Verbo derivado del quechua *cancha*, "sitio cercado". [Lenz, I, 173-174. Cons. también Granada, 132-137].

Canejo, caramba. "No he de tener razón cuando menos. ¡*Canejo*!" (LG, II, 8).
[Segovia, 169]. Tal vez proceda del brasileño *canejo*, "quien tiene aspecto de can" [Lima-Barroso, 212].

Canfli, compadrito; rufián. "¡La vida del *canfli*!" (C, 2).
[Dellepiane, 65.] De origen obscuro.

* Canillita, vendedor de diarios; personaje principal del drama del mismo nombre. "Ahora no más viene *Canillita*." (C, 1).
Aunque la pieza de Sánchez, *Canillita*, fué estrenada en Rosario en 1902 y en Buenos Aires en 1904, ni Bayo, Garzón o Segovia

recogen esta voz que, en la región ríoplatense por lo menos, ha desplazado casi por completo las equivalencias españolas. Tampoco consta en el diccionario de Santamaría, aunque sí en el de Malaret. La palabra ha recibido sanción oficial en el Río de la Plata, puesto que existen asociaciones y sindicatos de "canillitas". Voz derivada sin duda del español popular *canillas*, "piernas delgadas" [Besses, 46] e impuesta en el Río de la Plata por el drama de Sánchez. [Selva, 199].

* Capina, regaño; filípica. "... que le aplique de paso una buena *capina* que le vendrá bien porque está en la edad buena para sentar el juicio." (MH, I, 13).

Procede del brasileño *capina*, "acto de limpiar un terreno de yerbas malas", y tiene su origen en el tupí *kaápyí*, "yerba". [Raimundo, 45; Friederici, 130-131]. Cf. brasileño *capina*, "admonición" [Viotti, 75].

Caracuz (caracú), médula de los huesos de animales vacunos.

No porque yo sea viejo
te pongas haciendo cruces
si entuavía tiene juerzas
ño Juan en los *caracuces*. (CS).

[Granada, 142-143]. Guaraní *caracú*. [Grossmann, 6].

Carancho, especie de buitre. "Como los *caranchos* ... comen y a las nubes." (LG, IV, 7).

[Selva, 131]. Del quechua *caranchi*. [Santamaría, I, 313].

Caravana, zarcillo; pendiente. "¿Por qué no te ponés de una vez una *caravana* en la oreja ...?" (LG, I, 14).

[Selva, 183].

* Carnero, esquirol; rompehuelgas. "En cuanto hay una huelga, verán cómo trabajo. ¡Y que me griten *carnero*!" (MG, 1).

[Garzón, 97].

Carniar (carnear), matar o descuartizar un animal para comerlo. "... y después repunta las ovejitas *pa carniar* ..." (BA, III, 15).

[Garzón, 96; Saubidet, 79].

Carretel, carrete. "Fijate si le queda un poco en el *carretel* del bote." (PG, I, 7).

[Segovia, 171]. Cf. portugués *carretel*. [Lima-Barroso, 230].

Castañazo, puñetazo. "Pero che... soberbio *castañazo*. Y bien pegado." (LC, III, 2).
[Garzón, 102].

* Catrera, cama; catre. "Mañana temprano me vengo con la *catrera* y la instalo en aquel rincón..." (PG, III, 8).
De procedencia dudosa.

Cebado, mal acostumbrado. "Están *cebados* a venirse a la hora del suisé, porque siempre ligan algo." (MF, I, 2).
[Santamaría, I, 342].

Cebar; ——— mate, preparar el mate. "¡Camine Vd. a *cebarme* mate!" (MH, I, 1).
[Segovia, 173].

Cinchar, trabajar; resistir. "...afirmate pa *cinchar* la vida, y *cinchá, cinchá*!" (MH, I, 13).
[Santamaría, I, 353].

* Cismar, cavilar; ruminar. "Cuando todo se vino barranca abajo... empezó a *cismar* con la cosa..." (PG, II, 1).
[Segovia, 176]. Del brasileño *cismar*, "pensar con insistencia". [Lima-Barroso, 267].

* Cívico, vaso mediano de cerveza. "Un *cívico* a mí..." (LM, II, 1).
[Segovia, 176.] De origen obscuro.

Cocoliche, el inmigrante italiano o el idioma que emplea. "¡*Cocoliche*! ¿Cómo te va?" (C, 2).
[Santamaría, I, 367]. "Cocoliche es el nombre de un peón que trabajó en el circo de Pepe Podestá. Era calabrés... Una noche, en la representación de *Juan Moreira*, Jerónimo Podestá empezó a bromear con él y lo hizo canchar y hablar. Aquello, según Pepe Podestá, resultó una escena nueva, muy entretenida y llamó la atención del público y aun de los artistas. En otra representación, Celestino Petray que trataba de imitar la manera de hablar de los italianos, remedó la pronunciación de Cocoliche y creó el tipo Francisco Cocoliche. Tal fué el origen del nuevo vocablo." [Luis Alfonso, *C*].

XUM

Cocorito, presumido; orondo. "Y tú, Adelita, que estabas tan *cocorita* . . ." (GH, I, 2).
[Santamaría, I, 368].

Compadre, amigo; camarada. "Mire *compadre* . . ." (LG, II, 9).
[Santamaría, I, 384].

Compadriar (compadrear), tener las modalidades de un compadrito. "Usté también, ¿qué está *compadriando* así?" (ED, 2).
[Segovia, 179].

Compadrón, malvado; fanfarrón. "Larguenme, que le voy a enseñar a ese *compadrón*." (LC, III, 2).
[Garzón, 117].

Conchabarse, colocarse; emplearse. ". . . yo me *conchabaré*, si es preciso, de sirvienta . . ." (LM, III, 2).
[Santamaría, I, 386]. Del portugués *conchavarse*. [Castro, 149. Ver, sin embargo, Corominas, 143, n.].

Conchavo, empleo; colocación. "Pero fundido el taller, Juan Pedro sin *conchavo* . . ." (PG, I, 14).
[Segovia, 179]. Véase *conchabarse*.

Conventillo, casa de vecindad. "El patio de un *conventillo* . . ." (C, 3).
[Bayo, 63].

* Conversadero, conversación larga y ruidosa. "¡Qué *conversadero* el de ustedes!" (MH, III, 3).
Se ignora la procedencia.

* Copetín, vaso de licor. "Y los *copetines*." (PG, I, 4).
Del genovés *cuppettim*. [Castro, 157].

Coscojero, caballería que hace sonar las coscojas del freno. "Mirá que esas potrancas *coscojeras* suelen tener muchas mañas." (CS).
[Segovia, 422].

Costearse, trasladarse de un lugar a otro con mucho trabajo. "Ya me he *costeado* tres veces de balde, y todo por llegar tarde." (MS, 1).
[Segovia, 184].

Cotorreo, animada charla de mujeres. "Les estoy sintiendo el *cotorreo*." (CS).
[Santamaría, I, 408].

* Cotorro, apartamiento de solteros o casa donde se reunen para realizar fiestas en compañía femenina. "...y después, gran fiesta en el *cotorro*." (GH, I, 2).
[Malaret, 156].

* Crepar, reventar, morir. "Reventados por reventados, tanto da *crepar* de una vez." (PG, II, 2).
Italiano *crepare*. [Donghi de Halperín, 188].

Cuartear, tirar de un vehículo con bueyes o caballos; atraer. "...pero la querencia me empezó a *cuartear* pa este lao..." (LG, III, 4).
[Garzón, 132-133].

* Cuartudo, haragán. "A ver Vds., *cuartudas*, si se comiden a traer agua pa esta criatura." (BA, I, 10).
Se ignora el origen. "*Cuartudo* podría tomarse por haragán, pero no en sentido directo, porque el *cuartudo* es el individuo que por acromegalia tiene muslos y caderas anormales, que hacen pesada, elefantina su marcha, y sugieren lentitud de movimientos. Figuradamente el símil coincide." [Buenaventura Caviglia, hijo, *C*].

Cueriar (cuerear), desollar; despellejar un animal. "*Cueriamos* tres con la ternera rosilla que murió ayer." (BA, II, 5).
[Garzón, 134].

Cuete; al —— (al cohete), en balde; inútilmente. "...si llevo *al cuete* esta chinita y esta otra..." (ED, 4).
[Santamaría, I, 372].

Curda, borracho. "Los *curdas*." (LC, I, 1).
Gitano *curda*, "embriaguez". [Cuervo, 653 y p. XXI, n. 1]. Es voz popular española. [Besses, 56; Salillas, 318].

Curdela, borrachera. "*Curdela* general pa toda la compañía." (LC, I, 3).
Ver *curda*.

Curdelón, gran borracho. "¡Así los enseñan a *curdelones*!" (LM, II, 1).
Ver *curda*.

XUM

CH

Chacra, cortijo; pequeña granja. "No tengo plata, ni *chacra*..." (LG, II, 10).

[Santamaría, I, 451]. Del quechua *chacra*. [Lenz, 235-236. Cons. también Friederici, 159-160].

* Chaflindai, agente de policía. "¡Che, *chaflindai*!" (LC, II).

De origen obscuro. "En cuanto a *chaflindai*, me inclino a creer que es una degeneración intencionada de *chafe*, "vigilante." [José Carlos Maubé , C]. Cf. *chaffe* y *chafo*, "agente policial" [Dellepiane, 67], *chanfle*, "polizonte" [Garzón, 145], y brasileño *chafa* y *chafra*, "policía" [Viotti, 87].

Chamuchina, gentuza; populacho. "¿Cree acaso que esa *chamuchina* de gente merece que un hombre güeno se mate por ella?" (BA, III, 15).

[Santamaría, I, 462].

Chancho, cerdo; puerco. "A cada *chancho* le llega su turno." (BA, II, 16).

Tal vez de origen mapuche. [Lenz, 250-251].

Changa, trabajo de poca monta. "¡La *changa*, pues!" (LM, I, 1).

[Santamaría, I, 465]. Del brasileño *changa*, cuya raíz está probablemente en *jangada*, "balsa", derivada del tamil *xangadam*. [Corominas, 220-222].

* Chantada; jugar a la ——, jugar con monedas, tirándolas alternativamente hasta que una golpea la otra. "Canillita con el grupo de muchachos avanzan *jugando a la chantada* con cobres." (C).

Para *chantar* y las formas derivadas cons. Corominas, 170-171.

Chao, hasta luego; adiós. "¡... el coro popular; *chao, chao, chao*!" (GH, III, 5).

[Santamaría, I, 475]. Milanés *ciau*. [Donghi de Halperín, 189].

Chapar, atrapar; cazar. "¡Corre que te *chapa* el chancho!" (GH, III, 3).

[Malaret, 179].

Charabón, pichón del ñandú, avestruz americano. "¡Nunca me has tenido más ley que a los guachos y a los *charabones*...!" (CS).

[Granada, 185]. Del guaraní *yarabí*, "sin, o con poco, pelo o pluma." [Santamaría, I, 472].

Charque, carne seca salada. "*Charque* no hay más." (BA, II, 7).
[Santamaría, I, 473]. Quechua *ch'arqui*. [Lenz, 261-263. Cons. también Friederici, 166-167].

Che, tú; hombre; ola. "¡Metele, *che*!" (LG, III, 1).
[Segovia, 116-117]. Probablemente del mapuche *che*, "hombre." [Lenz, 269-271; Kany, 57].

Chimango, ave de color oscuro. "... la princesa de *chimangos* no puede pisar maíz." (BA, II, 2).
[Selva, 96 y 135]. Del aimará *cchiy*, "escarabajo", y *manka*, "comida." [Santamaría, I, 499].

China, mujer del pueblo; compañera del gaucho. "¿Que está en la casa de una *china* como Vd.?" (LG, I, 17).
[Granada, 194-196]. Quechua y aimará *china*, "hembra de los animales; criada." [Lenz, 294-296. Cons. también Friederici, 176-177; Read, *ZFSL*, LXI, 1, 2 (1937), 68-69].

Chingolo, ave cantora de la campiña sudamericana. "Cuando no es un ternero es un *chingolo* que tiene la pata rota ..." (MH, I, 2).
[Malaret, 193]. Voz mapuche. [Lenz, 276-277].

* Chingue, fruncimiento o desperfecto en la ropa. "¿No tiene un *chingue* la pollera de este lado?" (LM, I, 1).
De origen obscuro. [Lenz, 300-301; Cuervo p. xxi y 653].

Chinito, campesino; mestizo. "Pero vos con defender y darle confianza al *chinito* ese, lo están echando a perder." (MH, I, 1).
[Santamaría, I, 510]. Del mismo origen que *china*. [Lenz, 297; Cuervo, 645].

Chiquilín, niño; chiquillo. "¿Has preparado el café para el viejo y los *chiquilines*?" (LG, I, 3).
[Granada, 197].

Chirlo, golpe dado con la mano abierta. "Aurita no más me pega un *chirlo*, pensé." (BA, II, 9).
[Garzón, 158].

Chúcaro, silvestre; arisco; asustadizo. "No ha de ser muy *chúcaro* cuando no le han ladrado los perros." (BA, I, 16).
[Santamaría, I, 540.] Del quechua o aimará *chucru*, "duro". [Lenz, 316].

XUM

Chumbo, munición pequeña para caza menor; perdigones. "... si alborotan mucho las cotorras, meniales *chumbo* no más." (BA, II, 7). [Santamaría, I, 546]. Del portugués *chumbo*. [Bayo, 82].

Chupar, beber con exceso. "Me han dicho que *chupa* mucho." (PG, II, 1). [Selva, 175]. Cf. brasileño *chupar*, "darse a las bebidas alcohólicas." [Viotti, 95].

Churrasco, trozo de carne asada sobre las brasas. "El prefiere un *churrasco* o un mate." (MH, I, 2).
[Bayo, 83; Corominas, 23-28].

D

* Desaguachar, desahogar. "... pensaban servirse de él y su familia pa *desaguachar* cuantas malas costumbres han aprendido." (BA, I, 21). Formado probablemente de *guacho*. [Granada, 72-73].

Desternerar, privar a una vaca de su ternero. "... esa loca de la colorada que *desterneramos* el otro día ..." (MH, I, 2).
[Saubidet, 133].

Desvasar, pulir los vasos a los caballos. "Me he puesto a la miseria por *desvasar* al rosillo viejo ..." (MH, I, 7).
[Malaret, 218].

Disparar, despedir con violencia. "... me parece que la muchacha le *dispara* ..." (LG, IV, 2).
[Garzón, 176].

Dolamas, alifafes; achaques. "Con el pretexto de su jaqueca y sus *dolamas*, no se ha ocupado de nada ..." (BA, I, 8).
[Corominas, 174-175].

E

Embarrar, meter la pata; equivocarse. "La *embarramos* de nuevo." (GH, I, 3).
[Garzón, 182].

* Embrocar, mirar; observar. "Che, gringo. *Embrocame* a la patrona." (MF, I, 1).
[Dellepiane, 70]. De origen obscuro. Cf. brasileño *embrocar*, "presenciar un robo." [Freire, 2066].

Embromar, molestar; fastidiar. "Se podía haber quedado en su casa, y no venir a *embromar* a las familias." (LG, LV, 4).
[Garzón, 182; Ortiz, 197].

Empacarse, empecinarse; adoptar una actitud intransigente. "Pero después no me eches las culpas si el viejo se *empaca*." (BA, III, 1).
[Garzón, 183; Granada, 207].

Emprestar, prestar; pedir prestado. "¿Me *empresta* el cuchillo?" (BA, III, 15).
[Cuervo, 456].

Enaguas, fustán; basquiña. "¡No le vayan a manchar las *enaguas* a la hija de Roca!" (C, 3).
[Santamaría, I, 596]. De origen taíno. [Friederici, 442-443].

* Encanar, encarcelar; aprehender. "¿Ande lo *encanaron*?" (MF, I, 6).
Ver *cana*.

Encurdelarse, embriagarse. "¿Te *encurdelaste* anoche también?" (LM, II, 1).
Ver *curda*.

* Engetado (enyetado), desafortunado. "... y siempre estaba *engetada* con ellos..." (PG, II, 1).
[Donghi de Halperín, 189.] Ver *yeta*.

* Escabiar, beber; tomar bebidas alcohólicas. "No *escabio* hoy, muchas gracias." (MF, I, 1).
[Dellepiane, 71]. Del italiano dialectal *scabio* o *scabbio*, "vino". [Boerio, 613; Casaccia, 680]. Cf. brasileño *escabriar*, "embriagarse." [Viotti, 142].

Escracho, cara desagradable; esperpento. "Te viá enseñar, arrostrado, *escracho*." (C, 3).
[Dellepiane, 72]. Tal vez de origen italiano. [Segovia, 208]. Cf. brasileño *escrache*, "fotografía en la galería policial." [Viotti, 144].

XUM

Espiantar, llevarse alguna cosa; hurtar. "Me has *espiantado* toda la plata." (C, 2).
[Santamaría, I, 623]. Del italiano *spiantarsi*. [Grossmann, 72, Cons. también Donghi de Halperín, 189-190].

* Esquerzo (escuerzo), engaño; trampa. "¡Conozco un procurador que te va a meter cada *esquerzo*!" (LG, I, 5).
[Segovia, 495].

Estancia, establecimiento de campo. "... pronto tendremos fiesta en la *estancia* de la novia." (CS).
[Bayo, 91; Moraes, 98].

Estrilar, chillar; rabiar. "¡... el gringo a *estrilar*!" (C, 1).
[Dellepiane, 74]. Del italiano *strillare*. [Donghi de Halperín, 190-191].

Estrilo, rabia; enojo. "Me tienen gran *estrilo* los naranjeros." (C, 1).
[Dellepiane, 74]. Sustantivo postverbal de *estrilar*. [Donghi de Halperín, 191].

F

* Falluto, moneda falsificada; cosa o persona en las que no se puede confiar. "Estos diez *fallutos* todos eran míos." (MF, III, 7).
[Dellepiane, 75]. "Procede verosímilmente de *fallar, faltar a su obligación*." [Buenaventura Caviglia, hijo C]. Cf. brasileño *falhuto*, "imperfecto." [Moraes, 100].

Farra, parranda; jarana. "¡Qué *farra*!" (BA, I, 4).
[Dellepiane, 75]. De origen obscuro. Cf. brasileño *farra*, "diversión en compañía de mujeres alegres." [Lima-Barroso, 513].

Farrear, andar de parranda. "¿Que dónde estuve anoche? ¡*Farreando*!" (BA), I, 4).
[Dellepiane, 75]. Ver *farra*.

Farrista, amigo de farras. "La vieja le estará esperando en la escalera, joven *farrista*." (LT, I, 2).
[Segovia, 213]. Ver *farra*.

* Fideo; armar un ——, armar escándalo; desorden. "Le *armamos* ahí no más *un fideo*, que no le quedó vidrio sano." (PG, II, 4).
[Malaret, 250].

Filar, observar; percibir. "Pues en cuanto los *filo* los caloteo." (C, 1).
[Dellepiane, 75]. Usase también en España. [Salillas, 323]. Cf. brasileño *filar*, "ver, reconocer." [Viotti, 163].

Firulete, ambajes; avalorio. "¡No hay para qué andar con tanto *firulete*!" (LG, IV, 2).
[Santamaría, I, 640]. De origen italiano. [Segovia, 394. Pero cons. Corominas, 248, n. 5].

Fondero, fondista. "Detrás del mostrador un señor gordo —el *fondero*— . . ." (LG, II, 1).
[Malaret, 253].

* Formar, pagar; entregar. "Y la gringa, claro está, *formó* con la moneda." (PG, II, 4).
[Dellepiane, 76].

Fruncido, persona triste o de mal humor. "¡Con el *fruncido*!" (BA, II, 2).
[Santamaría, I, 654].

Fulero, de mala calidad, o de mal gusto; inservible. ". . . en un tango *fulero* . . ." (C, 2).
[Garzón, 217]. De procedencia dudosa. Cf. brasileño *fuleiro*, "mentiroso". [Viotti, 170]. Conocido también en España. [Santamaría I, 656].

* Fulján, a mano llena. ". . . unos muchachos más grandes me dijeron que si no los acompañaba, me la iban a dar de *fulján*." (PG, II, 4).
Del inglés *full hand*.

Fundido, sin dinero; arruinado. "No ha de estar tan *fundido* cuando se hospedea en un hotel." (EF, I, 1).
[Santamaría, I, 656].

G

Galguear, desear vivamente alguna cosa. "En la cuestión de plata siempre andan *galgueando* por pesos." (MH, I, 12).
[Malaret, 258].

XUM

Gambetear, esquivar; hacer esguinces. "... huye *gambeteando* un manotón audaz que le tira Próspero." (LG, I, 2).

[Segovia, 219].

Garronear, morder los perros los jarretes a los animales vacunos o yeguarizos. "Estos colonos saben tener la perrada enseñada a morder y *garronear* criollos." (LG, I, 10).

[Garzón, 138].

Gatas; a ——, apenas. "Y los mejores *a gatas* me tienen lástima." (BA, II, 15).

[Santamaría, II, 21].

Gaucho, hombre de la campiña ríoplatense. "¿Por qué la flor del pago no puede casarse con el más pobre de los *gauchos*?" (LG, III, 4).

[Saubidet, 178-181]. De procedencia dudosa. [Arturo Costa Alvarez, *Las etimologías de gaucho*, Buenos Aires 1926; ——, *Otra etimología de gaucho*, Buenos Aires 1927; Buenaventura Caviglia, hijo, *Gaucho de garrucho*, Montevideo, 1933; Vicente Rossi, *Etimolojiomanía sobre el vocablo gaucho*, Córdoba, 1927].

Gavilán, tenorio de arrabal. "... sabe que los *gavilanes* del registro andan atrás de su hijo..." (PG, I, 11).

[Santamaría, II, 24].

* Gil, tonto; persona a la que se engaña. "¡Y lo vamos a dejar al *gil* así no más!" (MF, I, 6).

[Dellepiane, 77]. Probablemente relacionado con el brasileño *gil*, "ingenuo." [Viotti, 180].

Gringo, extranjero, generalmente de origen itálico. "... *gringos* desalmados..." (LG, I, 8).

[Garzón, 230]. De origen peninsular. [Santamaría, II, 33. Cons. también Friederici, 263-264].

Guachito (guacho), animal adoptado y criado por personas, generalmente por haber perdido a su madre. "... los *guachitos*, toda una majada criada en las casas con mamadera..." (BA, II, 5).

[Saubidet, 182]. Del quechua o aimará *huagcha*, "pobre", "huérfano". [Selva, 137; Friederici, 269].

Guampa, cuerno; asta. "... al rato no más queda tieso como una *guampa* clavada en el suelo." (BA, II, 5).

[Santamaría, II, 52]. Del quechua *huampuru*, "calabaza grande". [Malaret, 274].

Guarango, majadero; zafio. "... no seas *guarango* ..." (LM, III, 4).

[Garzón, 233-234]. Del quechua *huaranac*, "desastrado". [Santamaría, II, 62. Pero cons. Paz Soldán, 226; Friederici, 279].

Guasquilla, trozo de cuero sobado; tiento. "Le vendría bien a Nicasia que tiene que dormir en un catre de *guasquillas*." (BA, III, 14).

[Santamaría, II, 66]. Del quechua *huasca*, "soga". [Granada, 234-235. Cons. también Friederici, 281-282].

Güelta; dar —— a la pisada, procedimiento campesino para curar diversas enfermedades de caballos y que consiste en hundir el cuchillo bajo el barro pisado y volver el terrón boca abajo. "¿Les *dieron güelta la pisada*?" (BA, II, 5).

[Saubidet, 128].

Guiso, vago; "atorrante". "Se ha ido con un ojo negro el *guiso*."

[Santamaría, II, 82].

Gurí, niño; chiquillo. "El *Gurí*, Mariquita y Don Olegario." (MH, I, 1).

[Santamaría, II, 84]. Del guaraní *chuí* o *churí*, "pequeño". [G. Tell Bertoni, *BF*, II, 12 (1937), 655. Para otra etimología, véase A Berro García, *BF*, II, 11 (1939), 404-405].

H

Hamaca; sillón de ——, mecedora. "Mariquita, alcanza un *sillón de hamaca*." (MH, I, 1).

[Segovia, 284]. De origen taíno. [Henríquez Ureña, 1 3, 119; Perea, 84-85].

Hornerito, avecita sudamericana que construye su nido de barro a modo de horno. "Mejor han hecho su nido aquellos *horneritos* ..." (BA, III, 4).

[Saubidet, 191].

J

Jabón, susto; miedo. "Lo que sobra a la señora es eso . . . *jabón*." (C, 3).
[Santamaría, II, 133].

Jetta (jeta), mala suerte. "Estoy de *jetta* hoy." (EF, 1).
Ver *yeta*.

Jorobar (se), molestar; fastidiar; perjudicar. "¡No te *jorobes*!" (EF, II).
[Garzón, 266]. Usase también en España. [*DRAE*, 745].

L

Ladiado, torcido; feo. "¡Callate, *ladiado*!" (LG, III, 3).
[Selva, 188].

Lamber, lamer. "¡Ni *lamberte* podías!" (LC, III, 2).
[Segovia, 605].

Lechiguana, panal de miel silvestre. "¡Por dirse a sacar una *lechiguana* dejó el horno así!" (CS).
[Segovia, 127.] Del quechua *llachihuana*. [Lizondo Borda, 213-214].

Lengua; ——— larga, indiscreto; chismoso. "¿Te crees que soy una *lengua larga*?" (CS).
[Santamaría, II, 180].

Leonera, cárcel. "¡Zas, a la *leonera*!" (MF, II, 4).
[Santamaría, II, 181].

Ligador, persona afortunada en amoríos. "¡*Ligador*!" (GH, II, 4).
[Garzón, 279-280].

Linyera, hato de ropas y pertenencias que llevan los *linyeras* o vagabundos. "Deja la *linyera* en un rincón." (MF, I, 5).
Del italiano *linghera*. [Donghi de Halperín, 192].

Lobuno, caballo de color del lobo. "¿Quiere que monte su *lobuno* y le ayude?" (MH, I, 3).
[Saubidet, 213].

Lo de, casa de. "Te arrimás a *lo de* mi compadre Lima . . ." (BA, I, 12).
[Kany, 129-130].

Luna; levantarse con la ——, amanecer de mal humor. "Si te has *levantado con la luna*, emprendela con todos . . ." (PG, I, 4).
[Garzón, 286].

Lunas; agarrar unas ——, airarse; encolerizarse. "¡Que sabe *agarrar unas lunas*!" (PG, I, 1).
[Garzón, 286].

Lunfardo, maleante; hampón. "El *lunfardo* . . . hace cola en el acto." (LT, II, 1).
[Dellepiane, 82]. De origen desconocido. Cf. brasileño *lunfardo*, "ladrón bien entrenado." [Viotti, 213].

LL

Llorisquear, lloriquear. "Canillita. (*Llorisqueando.*)" (C, 1).
[Santamaría, II, 199].

M

Macacada, tontería; majadería. "Ya se te ha pasao la edad de las *macacadas*." (BA, I, 10).
[Santamaría, II, 200]. Del portugués *macaco*, "mono", voz de origen africano. [Ortiz, 282-296].

Macachín, raíz comestible de gusto azucarado. "¿Arrancó muchos *macachines* el otro día don Cupertino?" (CS).
[Santamaría, II, 201]. Relacionado con guaraní *miquichí*. [Segovia, 560 y 563].

Macana, tontería; nonada. "¡Déjese de *macanas*, viejo!" (LG, II, 8).
[Santamaría, II, 201-202]. De origen taíno. [Henríquez Ureña, 114; Friederici, 357-359].

Macanear, decir o cometer disparates. ". . . me libre Dios de decirle que *macanea* . . ." (MH, I, 13).
[Segovia, 238]. Ver *macana*.

Macanudo, muy bien; estupendo. "¡*Macanudos*, hermano!" (GH, II, 2). [Santamaría, II, 202-203]. Ver *macana*.

Maizal, campo de maíz. "El *maizal* con espantajo." (BA, II, 7). [Segovia, 560]. Del haitiano *mahis*, "maíz". [Santamaría, II, 216. Cons. también Friederici, 368-369].

Mamarse, emborracharse. "Diga, padre, ¿*mamarse* con vino barbera, no es pecado?" (LG, II, 9). [Selva, 175].

* Manate, señorito; persona importante.

> ...y al más *manate*
> le dejo las narices
> como un tomate. (C, 1).

Probablemente relacionado con portugués *manata*, "persona elegante, figurón." [Freire, 3289].

* Mango, peso. "¡Diez *mangos*! ¡No vale ni dos!" (LT, II, 1). Cf. brasileño *mango*, "cruzeiro", y *manga*, "dinero". [Viotti, 221].

Mañeriar (mañerear), oponerse a algo; resistir. "...y tire sin miedo que no le viá *mañeriar* a la argolla." (BA, I, 10). [Segovia, 439].

Mañero, dícese de la caballería que tiene mañas. "Le digo que esta yegua es muy *mañera*." (LG, I, 6). [Garzón, 298].

Marchante, cliente; parroquiano. "Salgan de ahí, que es *marchante* mío." (GH, II, 1). [Granada, 274].

Marimba, paliza; somanta. "Pa darle una buena *marimba*." (PG, II, 5). [Santamaría, II, 246]. Del quimbundo *rimba*, "tambor", con el prefijo *ma*. [Mendonça, 215].

Matacos, raza de indios de las inmediaciones del Chaco. "...primero los indios ...los *matacos*..." (LG, III, 1). [Granada, 275].

Matambre, carne del lomo. "...un poquito de *matambre*..." (MF, I, 8). [Selva, 125].

Mate, infusión de yerba mate; también la vasija en que se toma. "... cebame un *mate* ..." (BA, I, 1).
[Saubidet, 237-241]. Del quechua o aimará *mati, mate*, "calabaza chica", o la misma infusión. [Lizondo Borda, 225-227; Friederici, 401-402; Lenz, 483-484].

Matrero, fuera de la ley; delincuente. "Ya caiste, *matrera*." (BA, I, 10).
[Saubidet, 241].

Maula, cobarde. "... largá esa daga, *maula*." (MF, II, 2).
[Santamaría, II, 260]. Cf. brasileño *maula*, "cobarde". [Lima-Barroso, 754].

* Mayorengo, delegado de policía. "Y hay *mayorengo* en la puerta." (MF, I, 6).
[Dellepiane, 85-86]. Probablemente derivado del brasileño *majorengo*, "policía". [Viotti, 217].

Mazamorra, cocimiento de maíz blanco y agua o leche. "¿Querés seguir manteniéndonos a pura *mazamorra*?" (BA, II, 1).
[Granada, 280].

Mediero, arrendatario; aparcero. "Es un peón del *mediero* ..." (LG, II, 2).
[Santamaría, II, 268].

Melga, parcela de tierra para el sembrado. "... y las veces que hemos arao en la misma *melga* ..." (LG, III, 3).
[Cuervo, 563; Menéndez Pidal, *R*, XXIX (1900), 337-339].

Milico, miliciano; policía. "Si quiere resistir le escondo la carabina al *milico*." (BA, II, 17).
[Segovia, 244].

Mina, mujer de baja condición. "Batista y su *mina* ..." (C, 3).
[Dellepiane, 86-87]. Del italiano jergal *mina*, "prostituta giovane e bella". [Wagner, *RFE*, XV (1928), 195]. Cf. brasileño *mina*, "prostituta". [Viotti, 234; Perdigão, 93].

Misho, bajo; ruin. "Y ladrón *misho* que es lo peor." (MF, I, 8).
[Dellepiane, 87]. Posiblemente del quechua *michha*, "mezquino". [Lizondo Borda, 223-234; Lafone Quevedo, 168].

XUM

Misia, mi seá. "*Misia* Edelmira no se resentirá." (NH, I, 3).
[Garzón, 313; Kany, 425].

* Missiadura, miseria; infortunio. "¡Vamos a ver a mi Indalecia en la *missiadura*!" (ED, 4).
Procede tal vez de *misho*. [Dellepiane, 87].

Mistongo, de poca sustancia o calidad; flojo; insípido. "Bastante *mistongo* el almuercito." (MS, 5).
[Garzón, 313]. De origen dudoso.

* Morfar, comer. "... *morfaremos* en familia ..." (PG, II, 8).
[Dellepiane, 87]. Ver *morfo*.

* Morfo, comida. "Es que no me dejó nada p'al *morfo*." (MF, I, 8).
La voz pertenece a la familia que incluye el argot francés *morfe*, "comida" [Grossmann, 72], veneciano *morfir*, "comer" [Boerio, 426], portugués *morfar*, "estar sin comer" [Freire, 3497], y brasileño *morfilage*, "alimento". [Viotti, 237].

Morlaco, peso, sobre todo de plata; dinero. "Un amigo me ha ofrecido emprestarme mañana unos *morlacos*." (PG, II, 8).
[Garzón, 319]. Cf. español *morlaco*, "patacón". [*DRAE*, 957].

Mucama, sirvienta doméstica, encima de la fregona y por debajo del ama. "Los niños no se caen nunca sino por descuido de las *mucamas*." (PA, 1).
[Granada, 290]. Del quimbundo *mukama*, "esclava doméstica". [Mendonça, 222-223. Cons. también Ortiz, 353-354; Lenz, 514-515; Raimundo, 82; Friederici, 434].

Mudar; mandarse ——, alejarse; irse. "*Mandesé mudar*, le digo." (LG, I, 17).
[Kany, 210-211].

Mulita, armadillo; cobarde. "¡*Mulita*! ¡Qué guapeza!" (PG, I, 10).
[Santamaría, II, 314].

Mujerengo, afeminado. "¡El *mujerengo*! Precisa una hora..." (CS).
[Segovia, 139]. Probablemente del brasileño *mulherengo*, "marica". [Raimundo, 79; Lima-Barroso, 796].

* Musolino, italiano. "¡Che, *musolino*!" (ED, 4).
De *Musolino*, nombre de un bandido italiano.

N

Nación, forastero; gente extranjera. "... se lo han ido agarrando esos *naciones* para meter el arao..." (LG, II, 9).
[Malaret, 370].

* Nalcito, nacional; peso argentino. "Refilame un *nalcito* de esos que te dieron..." (ED, 8).
[Garzón, 326].

Nana; hacer ——, hacerle sufrir a un niño. "Pobre criatura. ¿Le *hicieron nana*?" (LM, III, 7).
[Segovia, 132]. Del quechua *nanay*, "dolor, enfermedad". [Lenz, 520; Lizondo Borda, 244-245].

Negro, querido; amado. "Mi querido *negro*." (PA, I, 4).
[Cuervo, 484].

Nido; patear el ——, desbaratarle los planes a una persona; jugarle sucio. "¿... debo quedarme tan fresco y dejar que estos me *pateen el nido*?" (LG, I, 14).
[Garzón, 237; Saubidet, 281].

Ñ

Ñato, chato; de nariz roma. "Carlos, el *Ñato*, Adolfo..." (LC, III, 2).

* Ñudo; al ——, inútilmente; al santo botón. "No lo detuve *al ñudo*, ¿has visto?" (PG, II, 8).
[Cuervo, 526].

O

Ombú, árbol fitolacáceo característico de la pampa. "¿Se cree que así no más se voltea un *ombú*?" (LG, III, 2).
[Saubidet, 264-265]. Guaraní y tupí *ombú*. [Malaret, 379. Cons. también Friederici, 458].

Orejiar (orejear), adular. "¿Vas a *orejiarle*... como es tu costumbre?" (BA, III, 8).
[Segovia, 251].

Otario, imbécil; lelo; tonto. "¡Estás hecho un *otario*!" (GH, III, 6).
[Berro García, *BF*, IV (1945), 183-184; Dellepiane, 88-89]. Cf. brasileño *otário*, "persona estúpida". [Perdigão, 17; Viotti, 252].

P

Pago, lugar; paraje. "¿Por qué la flor del *pago* no puede casarse con el más pobre de los gauchos?" (CS).
[Garzón, 346].

Palenque, estacada para atar caballos y vacas. "Ni el horno . . . ni la noria . . . ni el *palenque* . . ." (LG, III, 4).
[Segovia, 443].

Paleta, espaldilla del animal; omóplato. ". . . una cornada al lado de la *paleta* . . ." (MH, I, 2).
[Saubidet, 271].

Pálpito, presentimiento; corazonada. "Tengo el *pálpito*, el presentimiento de que . . ." (GH, III, 6).
[Santamaría, II, 390]. Del portugués *pálpite*, "presentimiento". [Castro, 151-152. Pero cf. Corominas, 143, n.].

Pampa, llanura; campo raso y abierto. ". . . toda esa *pampa* de aquel lao . . . ha sido nuestra . . ." (LG, II, 9).
[Saubidet, 272-273]. Quechua y aimará *pampa*. [Lenz, 554. Cons. también Friederici, 472; Lizondo Borda, 259-260].

* Panete, tonto; zonzo. "¡Pero que *panete* estás hecho esta noche!" (LC, III, 2).
[Segovia, 254]. Cf. portugués *panete*, "trapo". [Freire, 3789].

Pangaré, caballo de color de venado. ". . . Julio dijo que quería ensillar hoy el *pangaré* . . ." (MH, I, 3).
[Santamaría, II, 397]. Tal vez de origen guaraní. [Berro García, *BF*, I (1936), 172-173].

Pañueleta, pañoleta. "¡. . . carreteles de hilo, mandapolán, *pañueletas* . . .!" (C, 3).
[Garzón, 352].

Papelón, ridiculez. "Estás muy viejo para hacer *papelones*." (GH, III, 4).
[Santamaría, II, 405]. Del portugués *papelao*. [Castro, 153. Pero cf. Corominas, 143, n.].

Paquete; estar ———, acicalado; de punta en blanco. "¡Cha que *estás paquete*, hermano!" (CS).
[Garzón, 353].

Paquetería, afectación; lujo excesivo en la persona. "No me había fijado en la *paquetería*." (MS, 5).
[Segovia, 254].

Pardo, mulato. ". . . Anastasio el hijo de la *parda* Benita . . ." (BA, II, 16).
[Garzón, 355].

Patota, pandilla; conjunto de muchachos que acostumbran reunirse en un mismo café o bar. ". . . ahí nos juntamos con otra *patota* . . ." (C, 1).
[Santamaría, II, 427]. Del brasileño *patota*. [Castro, 152. Cons. Corominas, 143, n.].

Patrón, amo; dueño; señor. "¿Me llamaba, *patrón*?" (LG, I, 17).
[Santamaría, II, 427].

Pavada, tontería; necedad. "¡Una *pavada*!" (LG, I, 7).
[Monner Sans, 284].

Pava, tonta; boba. "¡Qué *pava*!" (PA, 2).
[Selva, 209].

* Pavote, gran tonto. "¡Perdiste! ¡*Pavote*!" (C, 3).
[Garzón, 363].

Payasear, hacer payasadas. "*Payaseando* al verlos." (GH, III, 7).
[Santamaría, II, 431].

Pebete, chiquillo; niño. "Y a causa de esos *pebetes*, nada de poder moverme de aquí . . ." (PA, 2).
[Dellepiane, 91]. Cf. brasileño *pivete*, "niño que ayuda a los ladrones." [Perdigão, 76]. Cons. [Ambruzzi, *RFE*, XXIII (1936), 67-68]. Ver *pibe*.

Pechada, acto de pedir dinero prestado; sablazo. "Me parece que lo adivino. Una *pechada*." (LC, I, 1).
[Malaret, 401].

XUM

Pechar, pedir prestado; dar sablazos. "... debiendo a cada santo una vela, *pechando* y estafando..." (EF, I).
[Garzón, 365].

Pechador, sablista; pedigüeño. "... el padre desgraciado, *pechador* y sinvergüenza..." (EF, I).
[Santamaría, II, 433].

Pelandrún, vago; pillete. "*Pelandrunes* ... se pasan el día con las cartas." (MF, I, 2).
[Santamaría, II, 438]. De origen dialectal italiano. [Donghi de Halperín, 194]. Procede, en efecto, del genovés *pellandron*, "indolente". [Casaccia, 582].

Pericón, baile nacional campesino del Río de la Plata. "... pal primer *pericón*..." (CS).
[Saubidet, 289].

Petizo, de corta estatura, animal o persona. "Y salvamos la *petiza*..." (PG, II, 4).
[Santamaría, II, 457]. Posiblemente del francés *petit*, "pequeño". [Berro García, *BF*, I (1937), 411-414]; o del gallego *petís*. [Grossmann, 108].

* Piantar, alejarse; abandonar. "¡Yo *pianto*!" (MF, I, 6).
Del italiano *piantare*. [Donghi de Halperín, 195].

Pibe, niño; chiquillo. "*Pibe* en cana." (MF, I, 6).
[Dellepiane, 91]. Probablemente de origen jergal italiano. [Wagner, *RFE*, XV (1928), 194-195].

Pichincha, ganga; algo muy barato. "Es una *pichincha*." (LT, II, 1).
[Segovia, 261]. Del portugués *pechincha*, "ganga". [Castro, 152; Del Toro, 115].

Pifiar, burlarse; escarnecer. "Se ha pasado que me va a *pifiar*." (LC, III, 2).
[Santamaría, II, 470-471]. Del alemán *pfeifen*, "silbar". [Garzón, 383].

Pingo, caballo de montar; caballo en general. "Sujetá el *pingo*..." (LG, II, 10).
[Santamaría, II, 478; Lenz, 599-600].

Piquete, corral pequeño para encerrar animales. "Vds . . . me han agarrado a la gurisa pal *piquete*, sin respetar que está enferma . . ." (BA, I, 10).

[Santamaría, II, 486].

Pispar, fisgonear; observar. "Pero he *pispado* un detalle de primer orden." (PA, 2).

[Santamaría, II, 491]. Del portugués *bispar*, "observar." [Berro García, *BF*, II (1939), 412].

Pitar, fumar. "*Pitaremos*, como dijo un gringo." (BA, III, 4).

[Santamaría, II, 494]. Del tupí *pitér* o guaraní *pité*, "chupar." [Friederici, 514. Cons. también Lenz, 612-613; Monner Sans, 291].

Plancha, ridiculez; fracaso. "¡Pero qué *plancha*!" (GH, III, 10).

[Segovia, 263]. Es expresión popular española. [Besses, 132].

Platal, dineral. ". . . con clientela hecha y un *platal* de propinas . . ." (LT, I, 1).

[Santamaría, II, 500].

Platita (plata), dinero. ". . . Vd. me da la *platita* . . ." (LG, I, 15).

[Santamaría, II, 500].

Poblar, establecerse con ganado y construir un rancho. "Dicen que está poblando en el Sarandí pa casarse con vos." (BA, I, 4).

[Santamaría, II, 504].

Pochocha, epíteto cariñoso; también apodo. "Tu *pochocha* que te adora." (PA, 4).

[Santamaría, II, 505]. Tal vez de procedencia quechua o aimará. [Lenz, 619-620].

Pollera, falda externa; saya. "Tengo que acabar esta *pollera*." (BA, II, 1).

[Monner Sans, 295-296; Granada, 325].

Poncho, prenda de vestir propia del gaucho. ". . . han perdido por ella el *poncho*, el tiempo y la salú . . ." (CS).

[Granada, 325]. De origen dudoso. [Lenz, 624-626; Friederici, 520-521].

Poroto, guisante; cosa de poco valor. "¿Qué nos va a dejar si somos unos *porotos*?" (MF, I, 4).

[Lizondo Borda, 276-277]. Del quechua *purutu*, "frejol". [Lenz, 627-633]. Cf. aimará *purutu*, *poruti*, *phurutu*. [Friederici, 525-526].

Potrero, terreno dedicado a la cría de ganados. "Me ha visto un buey blanco en su *potrero*." (LG, I, 15).

[Santamaría, II, 521].

Pucha, caramba. "¡*Pucha* digo, que son!" (MF, III, 3).

[Garzón, 403]. Eufemismo relacionado con brasileño *puxa* y *epuxa*. [Viotti, 290].

Pucho, colilla de cigarro. "Pasa el atorrante alzando *puchos* . . ." (LC, II, 2).

[Granada, 328]. Del quechua *puchu*, "lo que sobra". [Lenz, 639-641. Cons. también Cuervo, 646-647; Monner Sans, 305-307].

Puestero, dueño de un puesto; peón o empleado en las estancias, semi-independiente, encargado de cuidar un trozo de campo y animales. "Ahí ha venido el hijo de doña Brígida la *puestera*." (MH, I, 1).

[Segovia, 448].

Pulpería, tienda donde se vende de todo. "¡. . . porque tienen que dir también a la *pulpería*!" (MH, I, 1).

[Granada, 329-331]. De origen dudoso. [Lenz, 644-645; Friederici, 529-530].

Pulpero, dueño de una pulpería. ". . . son ideas tuyas y chistes del gallegüete *pulpero* . . ." (MH, I, 3).

[Bayo, 187]. Ver *pulpería*.

Punta, montón; gran cantidad de algo. ". . . ha perdido una *punta* de pesos . . ." (C, 1).

[Garzón, 407].

* Purrete, pequeño; niño. "Mirá, a tu *purrete* te lo voy a arreglar." (LT, I, 2).

De origen dialectal italiano. [Wagner, *RFE*, XV (1928), 194-195].

R

Rabonero, individuo que no cumple con sus deberes. "Buenos días, *rabonera.*" (NH, I, 3).
[Garzón, 417].

Rancho, choza con paredes de barro y techo de paja. "Zoilo aparece por detrás del *rancho* . . ." (BA, III, 15).
[Segovia, 449].

Rebenque, látigo pesado de jinete. "Enarbolando el *rebenque* por el mango . . ." (MH, I, 13).
[Garzón, 424].

Recordarse, despertarse. "Jesusa, ¿quiere ir a ver si *se recuerda*?" (MH, III, 4).
[Santamaría, III, 21].

Refilar, dar; entregar. "¡Canillita, *refilá* el vento!" (C, 1).
[Santamaría, III, 23]. Del milanés *refilà* (*re*), "dar por engaño una cosa por otra." [Angiolini, 578]. Cf. brasileño *refilar*, "convidar". [Viotti, 306].

Registro, tienda de géneros y ropas que emplea costureras a domicilio; casa donde se vende al por mayor. ". . . sepa que el *registro* ha decidido no darnos más que hacer . . ." (PG, I, 11).
[Garzón, 428]. Cf. brasileño *registro*, "casa de mercaderías que vende al por mayor". [Lima-Barroso, 995].

Repuntar, llevar los animales vacunos u ovinos a cierta distancia; dirigir animales. ". . . y después *repunta* las ovejitas para carniar . . ." (BA, III, 15).
[Granada, 342-343; Avellaneda, 356-357].

Retar, regañar; sermonear. "El niño no quiere que lo *reten* . . ." (MH, I, 5).
[Santamaría, III, 34].

Reto, reprensión. ". . . pero perdonalo . . . con un *reto* será suficiente." (PG, II, 5).
[Santamaría, III, 34].

Retobar, (1) envolver; forrar; (2) tomar una actitud displicente; replicar. "...y los pies *retobados* en tamangos de cuero..." (LG, I, 2). "¡Ese muchacho es tan *retobado*, tan soberbio!" (MH, II, 6). [Cuervo, 559; Bayo, 199; Avellaneda, 357].

Reyuna, animal que tiene una oreja cortada. "Al de la *reyuna* le ha dado una cornada al lado de la paleta..." (MH, I, 2).
[Granada, 345]. Cf. brasileño *reiuno*, "ganado que pertenece al Estado". [Lima-Barroso, 997].

Rosquete; entregar el ——, morir; "estirar la pata". "Yo en cualquier día *entrego el rosquete*..." (MH, II, 6).
Los diccionarios no recogen esta expresión, muy común en el Río de la Plata.

Rulo, rizo. "¡...ya estarás haciendo los *rulos*!" (MG, 1).
[Monner Sans, 328].

Runfla, pandilla; turba. "...y esa *runfla* de escribanos..." (LG, II, 9). [Santamaría, III, 49]. Del italiano *ruffa*, "confusión". [Garzón, 440].

S

Sebo; hacer ——, holgazanear. "Más fácil es que te agarre el tuyo *haciendo sebo*." (LG, III, 1).
[Garzón, 446].

* Siete; de la gran ——, extraordinario; insólito. "Una helada *de la gran siete*..." (LG, I, 13).
[Malaret, 464; Kany, 430].

Soguear, atar; asegurar un animal. "¡Está bien *sogueado* el güey viejo!" (BA, I, 10).
[Santamaría, I, 10].

Soncera, tontería; sandez. "Pero muchacha, no digas *sonceras*." (GH, I, 2).
[Garzón, 518].

Sonsiar (zoncear), cometer tonterías, o decirlas. "Dicen que vos andás *sonsiando* atrás de esa coqueta..." (CS).
[Garzón, 518].

T

Taba, hueso vacuno con que se juega por dinero. "... y déle al monte y a la *taba* ..." (LG, I, 14).
[Bayo, 213; Saubidet, 375-376].

Talerazo, golpe dado con el *talero* — especie de látigo. "A la primera que quiera dirse le rompo las canillas con un *talerazo*." (BA, I, 10).
[Segovia, 464].

Tamango, zapatos rústicos; zuecos. "... los pies retobados con *tamangos* ..." (LG, I, 2).
[Santamaría, III, 124]. Del portugués *tamanco*. [Castro, 152. Pero cons. Corominas, 143, n.].

* Tanaje, conjunto de italianos. "El *tanaje* así, amontonao ..." (C, 1). Ver *tano*.

Tano, napolitano; italiano. "... empezó a titear a un *tano* viejo ..." (C, 1).
[Santamaría, III, 129]. Aféresis de *napolitano*. [Grossmann, 197].

Tape, indio guaraní; persona de tipo aindiado. "¡Qué ha de hacerlo de gusto el pobre *tape*!" (MH, I, 1).
[Segovia, 474]. Guaraní *tapé*. [Santamaría, III, 133]. Se ha señalado origen quechua también. [Bayo, 217].

Tapera, rancho abandonado y al que generalmente se atribuye mala suerte. "Creí mesmamente que el rancho se hubiera vuelto *tapera*." (BA, II, 9).
[Saubidet, 378]. Del guaraní y tupí *tapera*, "pueblo que fué". [Granada, 368-369; Friederici, 590].

* Taquera; viejo ——, viejo corrido, libidinoso. "Y menos porteros como vos ... ¡*viejo taquera*! ¿Entendés? ¡*Viejo taquera*!" (C, 3).
De origen obscuro. "*Viejo taquera* — sujeto corrido, avezado, milonguero." [José Carlos Maubé, *C*]. "En lunfardo, *taquero* y *taquera* significan respectivamente "viejo" y "vieja", en la acepción de "padre" y "madre". *Viejo taquera* es una redundancia y un solecismo, por lo menos en el lunfardo actual. "Taquera" se usa también con el significado de "mujer". Es sinónimo de *mina, percanta*, etc." [Luis Alfonso, *C*].

* Taura, valentón; persona arrojada e intrépida. "Suelten ese *taura* . . ." (LC, III, 2).

No registrado por los diccionarios en esta acepción. "En Saubidet aparece como sinónimo de tahur. Ello es desconcertante, dada la acepción elogiosa del calificativo. *Taura* es criollo y no lunfardo, pero antes que criollo platense debió ser brasilerismo. *Taura*, valiente, arrojado; persona que está siempre dispuesta a todo. (Callage). *Taura*, individuo valiente . . . (Moraes). *Taura*, valiente, arrojado, expansivo. (Teschauer)." [Buenaventura Caviglia, hijo *C*].

* Tigra, mujer de mal carácter; sargentona; marimacho. "Yo no seré muy *tigra*, pero no me asusto de tan poca cosa." (LT, I, 2).

Los diccionarios no registran la voz con este significado.

* Tijereta, ave de la América meridional; persona chismosa. "Te vino con el parte alguna *tijereta*, ¿no?" (BA, II, 4).

En el sentido figurado no consta en los diccionarios.

Tilingo, tonto; bobo. "¡Callate, *tilinga*!" (NH, II, 4).

[Garzón, 474].

* Tinguitanga, desorden; alboroto. "Y se armó la *tinguitanga*." (BA, I, 9).

Los lexicógrafos no registran esta palabra, muy usada en el Río de la Plata. Puede que proceda de algún dialecto italiano. Cf. veneciano *tinchignaga* y *tichignaca*, "persona fastidiosa". [Boerio, 748].

Titear, tomar el pelo; burlarse. "No pongas esa cara tan lúgubre que te van a *titear*." (GH, III, 6).

[Garzón, 476].

* Tocar, irse; alejarse. "Ya podés ir *tocando* de aquí, ¡bandido!" (BA, I, 21).

Cf. brasileño *tocar*, "conducir ganado". [Lima-Barroso, 1138-1139].

Toco mocho, timo que consiste en cambiar un billete de lotería adulterado por dinero. "Eso se llama el *toco mocho*." (MF, III, 5).

[Dellepiane, 96-97]. Probablemente del italiano *tocco*, "pedazo"

[Malaret, 489] y el español *mocho*, "incompleto". [*DRAE*, 855. Cons. Garzón, 477].

Trangüay, tranvía. "Tengo que tomar el *trangüay*." (PG, I, 5).
[Garzón, 481]. Del inglés *tramway*. [Grossmann, 98].

Transar, transigir; ceder. "...en esta vida es preciso *transar* con ciertas cosas." (LM, I, 4).
[Cuervo, 602].

Trinquis, bebida; el acto de emborracharse. "Lo que yo pienso es que si me sigue gustando tanto el *trinquis*..." (LM, II, 4).
[Santamaría, III, 218]. Del alemán *trinken*, "beber". [Garzón, 484].

Tropilla, conjunto de ganado o caballos. "¿Y quién ha mandado echar esa *tropilla*?" (MH, I, 3).
[Segovia, 458].

Tubiano, color del pelo de los caballos: obscuro con grandes manchas blancas. "Mañerasa la *tubiana*." (BA, I, 5).
[Santamaría, III, 224]. Tal vez de procedencia brasileña. [Granada, 378-379].

Turro, ignorante; vago; tonto. "¡No es muy *turra*, que digamos!" (LM, II, 3).
[Dellepiane, 102]. Posiblemente variante de *turria*, "atorrante". [Bayo, 231].

U

* Ufa; vivir de la——, vivir de gorra. "¡Mi padre un atorrante que *vive de la ufa*!" (C, 1).
Modismo muy usado en la región platense, aunque no recogido por los lexicógrafos. De origen italiano.

V

Vaguear, andar de vago. "Puedes irte a *vaguear* con los otros pájaros." (MH, I, 8).
[Santamaría, III, 248].

Velorio, velatorio de difuntos. "Eso es lo mismo que decirle a un deudo en el *velorio*: ¡no llore, amigo . . .!" (BA, III, 15).
[Segovia, 146].

* Vencedura, hechizo, sortilegio o conjuro para curar enfermedades del cuerpo o del alma. "¡. . . no se mejoró el paciente en cuantito li'ce la primera *vencedura*!" (MH, III, 2).
No consta en los diccionarios.

* Vento, dinero; moneda. "¡Canillita, refilá el *vento*!" (C, 1).
[Dellepiane, 103]. Cf. brasileño *vento*, "dinero". [Viotti, 358; Perdigão, 37].

Vereda, acera. "¡Zulma no está en el patio . . . ni en la *vereda*!" (PG, II, 10).
[Garzón, 501].

Vidalita, canción campesina ríoplatense. "Canta *vidalitas* . . ." (LT, I, 2).
[Saubidet, 408]. Equivale a "vidita mía" y se compone del castellano *vida*, diminutivo quechua *lla* o *la* y la terminación posesiva de primera persona *i*. [Lenz, 270-271].

Volido, vuelo. "Si tenés tanto, pegá un *volido* pal campo." (BA, II, 7).
[Segovia, 146].

Voltiar (voltear), volcar; derribar. "¡Que el borrego este ha *voltiado* la olla de chicolate!" (CS).
[Segovia, 104].

Vos, pronombre familiar usado en vez de tú. "*Vos* sabés hermano que . . ." (LG, I, 8).
[Tiscornia, 120-137; 289-290; Kany, 55-91].

Y

Yapa, por añadidura; adehala. "Y de *yapa* eso." (MS, 4).
[Lizondo Borda, 374-375]. Del quechua *yapay*, "añadir". [Lenz, 780. Cons. también Read, 142].

Yeta (jetta, jeta), mala suerte. "¡Andá! ¡Tenés una *yeta*!" (MF, I, 6).
[Santamaría, III, 298]. Del italiano *jettatura*. [Donghi de Halperín, 191; Grossmann, 72].

* Yetudo, desafortunado. "Sos muy *yetudo*." (MF, I, 6).
Ver *yeta*.

Yuyos, hierbas silvestres, a veces medicinales; matorrales. "Allá lo vide al viejo a pie, por entre los *yuyos*." (BA, III, 2).
[Segovia, 147]. Del quechua *yuyu*, "yerba tierna". [Lenz, 784; Friederici, 668-669].

Z

Zafado, propasado; atrevido. "¡Si será *safao* el rubio!" (BA, I, 4).
[Garzón, 441]. Ver *zafaduría*.

Zafaduría, atrevimiento; salacidad. "¡A ver si no salís con ninguna *zafaduría*!" (CS).
[Santamaría, III, 308]. Del portugués *safado*, "sinvergüenza". [Castro, 152. Cons., sin embargo, Corominas, 143, n.].

Zonzo, tonto; lelo. "¡Qué *zonza* soy!" (MH, II, 1).
[Bayo, 247; Raimundo, 84].

Abreviaturas de los títulos de las piezas de Sánchez

BA	Barranca abajo.
BN	Un buen negocio.
C	Canillita.
CS	Cédulas de San Juan.
DS	Los derechos de la salud.
ED	El desalojo.
EF	En familia.
EP	El pasado.
GH	Gente honesta.
LC	Los curdas.
LG	La gringa.
LM	Los muertos.
LT	La Tigra.
MF	Moneda falsa.
MG	Marta Gruni.
MH	M'hijo el dotor.
MS	Mano santa.
NH	Nuestros hijos.
PA	Puertas adentro.
PG	La pobre gente.

Otras Abreviaturas

BF	Boletín de Filología. Montevideo.
C	Información obtenida por correspondencia.
DRAE	Diccionario de la Real Academia Española. Décima sexta edición. Madrid, 1936.

R	Romania. París.
RFE	Revista de Filología Española. Madrid.
ZFSL	Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. Jena und Leipzig.

Obras citadas

Angiolini, Francesco. *Vocabolario milanese-italiano.* Milano, 1897.

Avellaneda, Félix F. "Palabras y modismos usuales en Catamarca". En: Lafone Quevedo, *Tesoro de catamarqueñismos.* Buenos Aires, 1927.

Bayo, Ciro. *Vocabulario criollo-español sud-americano.* Madrid, 1910.

Besses, Luis. *Diccionario de argot español.* Barcelona, 1908.

Boerio, Giuseppe. *Dizionario del dialetto veneziano.* Venezia, 1856.

Callage, Roque. *Vocabulário gaúcho.* Porto Alegre, 1926.

Casaccia, Giovanni. *Dizionario genovese-italiano.* Génova, 1876.

Castro, Américo. *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico.* Buenos Aires, 1941.

Corominas, Juan. "Indianorománica: estudios de lexicología hispanoamericana", *Revista de Filología Hispánica,* VI (1944), 1-35; 139-175; 209-254.

Cuervo, Rufino José. *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano.* París, 1914.

D'Ambra, Raffaele. *Vocabolario napolitano-toscano.* Napoli, 1873.

Delesalle, Georges. *Dictionnaire argot-français et français-argot.* Paris, 1896.

Del Toro, Miguel. *L'évolution de la langue espagnole en Argentine.* Paris, 1932.

Dellepiane, Antonio. *El idioma del delito.* Buenos Aires, 1894.

XUM

Donghi de Halperín, Renato. *Contribución al estudio del italianismo en la República Argentina.* Buenos Aires, 1925.

Freire, Laudelino de Oliveira. *Grande e novíssimo dicionário da língua portuguesa.* Rio de Janeiro (1939 ?). 5 vols.

Friederici, George. *Amerikanistisches Wörterbuch.* Hamburg. 1947.

Gagini, Carlos. *Diccionario de costarriqueñismos.* San José de Costa Rica, 1919.

Garzón, Tobías. *Diccionario argentino.* Barcelona, 1910.

Granada, Daniel. *Vocabulario rioplatense razonado.* Montevideo, 1890.

Grossmann, Rudolf. *Das ausländische Sprachgut im Spanischen des Río de la Plata.* Hamburg, 1926.

Henríquez Ureña, Pedro. *Para la historia de los indigenismos.* Buenos Aires, 1938.

Kany, Charles E. *American Spanish Syntax.* Chicago, 1945.

Lafone Quevedo, Samuel A. *Tesoro de catamarqueñismos.* Buenos Aires, 1927.

Larchey, Lorédan. *Dictionnaire historique d'argot.* Paris, 1881.

Lenz, Rodolfo. *Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas.* Santiago de Chile, 1904-10.

Lima, Hildebrando y Barroso, Gustavo. *Pequeño dicionário brasileiro da língua portuguesa.* Rio de Janeiro-São Paulo, 1943.

Lizondo Borda, Manuel. *Voces tucumanas derivadas del quichua.* Tucumán, 1927.

Malaret, Augusto. *Diccionario de americanismos.* San Juan, Puerto Rico, 1931.

———, *Diccionario de americanismos. Suplemento.* Buenos Aires, 1942-44. 2 vols.

———, *Diccionario de americanismos. Novísimo suplemento.* En: *Boletín de Filología,* IV (Montevideo, 1945), 136-159.

Mendonça, Renato, A *influência africana no português do Brasil*. São Paulo, 1935.

Monner Sans, Ricardo. *Notas al castellano en la Argentina*. Buenos Aires, 1924.

Moraes, Luiz Carlos de. *Vocabulário sul-riograndense*. Porto Alegre, 1935.

Ortiz, Fernando. *Glosario de afronegrismos*. Habana, 1924.

Paz Soldán y Unanue, Pedro. ("Juan de Arona"). *Diccionario de peruanismos*. París, 1938.

Perdigão, Edmylson. *Linguajar da malandragem*. Rio de Janeiro, 1940.

Perea, Juan A. y Perea, Salvador. *Glosario etimológico taíno-español, histórico y etnográfico*. Mayagüez, Puerto Rico, 1941.

Ponza, Michele. *Vocabolario piemontese-italiano*. Pinerolo, 1859.

Raimundo, Jacques. *A língua portuguesa no Brasil*. Rio de Janeiro, 1941.

Read, William A. *Lousiana French*. Baton Rouge, 1931.

Salillas, Rafael. *El delincuente español: su lenguaje*. Madrid, 1896.

Santamaría, Francisco J. *Diccionario general de americanismos*. México, 1942.

Saubidet, Tito. *Vocabulario y refranero criollo*. Buenos Aires, 1945.

Segovia, Lisandro. *Diccionario de argentinismos, neologismos y barbarismos*. Buenos Aires, 1911.

Selva, Juan B. *Crecimiento del habla*. Buenos Aires, 1925.

Souza, José Bernardino de. *Dicionário da terra e da gente do Brasil*. Rio de Janeiro, 1939.

Teschauer, Carlos. *Novo dicionário nacional*. Porto Alegre, 1928.

Tiscornia, Eleuterio F. *La lengua de Martín Fierro*. Buenos Aires, 1930.

Viotti, Manuel. *Dicionario da gíria brasileira*. São Paulo, 1945.

INFORMACION

NECROLOGICA

CON motivo de la reciente desaparición del poeta creacionista Vicente Huidobro, recogemos las siguientes palabras que *Letras del Ecuador* le ha dedicado, en su número del 30 de enero de este año.

"Su vasta obra poética comenzada antes de la primera guerra mundial alcanzó relieves continentales cuando formuló su teoría estética sobre el *creacionismo*, movimiento por él fundado y afianzado a lo largo de su producción aparecida tanto en francés como en español. En alguna ocasión expuso sus principios y resumió su teoría con estas palabras: 'El reinado de la literatura ha terminado. El siglo veinte verá nacer el reino de la poesía en el verdadero sentido de la palabra, o sea la creación, como la llamaron los griegos, aunque ellos no llegaron jamás a realizar su definición... Os diré lo que entiendo por un poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva y todo el conjunto presentan un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de toda otra realidad que él mismo, pues toma lugar en el mundo como un fenómeno particular aparte y diferente de los otros fenómenos. Este poema es algo que no puede existir en otra parte que en la cabeza del poeta... El poeta no debe ser más un instrumento de la naturaleza, sino hacer de la naturaleza su instrumento. Un poema es un poema, tal como una naranja es una naranja, y no una manzana... El poema. Una creación del hombre.' Fiel a sus postulados, Huidobro se nos presenta como un poeta de enorme pujanza creadora y como un imaginativo que supo extraer los últimos y mágicos jugos del mundo poético. A la indisciplina del trabajo, a la imperfección formal tan dueña de la creación literaria de los americanos, opuso el rigor y la inteligencia

como manera de su asimilación europea. A la poesía directa, sensorial de sus primeras producciones reemplazó la fuerza imaginativa y un acusado intelectualismo.

"Su desconcertante y arbitrario *Altazor*, que marca el punto más alto de su producción creacionista ejemplifica su intento y su logro de oponer al mundo 'real' otro que fuera creado por los propios y exclusivos recursos del poeta. La riqueza de imágenes, la metáfora absoluta, una acabada visualidad y hasta cierto hechizo eufónico caracterizan su magnífico canto. Su limpia soberbia humana está expresada en gran parte de su producción, así en verso como en prosa. Recordamos ahora el grito de uno de sus poemas del libro *El espejo de agua*, en donde dice: 'El poeta es un pequeño Dios.' Y bien sabía Huidobro que esa era la verdad. La verdad poética.

"La obra en prosa del bardo chileno está teñida también del influjo de su estética creacionista. Entre su copiosa producción que va de la novela a la pieza teatral, pasando por el ensayo literario y la polémica, se destaca su bella y magnífica 'hazaña' (género por él creado) *Mío Cid Campeador*, libro impar en donde con una donosura de estilo y una imaginación deslumbrante recreó la leyenda e historia del héroe Ruy Díaz de Vivar.

"Su novela-film, *Cagliostro*, donde emplea la técnica cinematográfica, es un sucederse de acciones y emociones que van dejando en el lector la impresión de una cosa cargada de inventiva e inteligencia.

"La vasta obra huidobriana tendrá por fuerza que ocupar la atención de los historiadores de la literatura, y ser analizada en toda su extensión y profundidad. Nosotros hemos rozado apenas una ligera superficie de su creación y de su espíritu, asombrados y dolidos por su muerte de la que nada será suficiente para consolarnos. En su epitafio invulnerable al tiempo y al olvido quedarán grabadas sus propias y eternas palabras: 'Aquí yace Vicente, antipoeta y mago'."

J. G.

Recently Published . . .

Cuentos Americanos

Con Algunos Versos

Selected and Edited by Donald D. Walsh

Illustrated with pen and ink drawings by Howard Willard

Cuentos Americanos presents a lively and altogether readable collection of *cuentos* and verse that is at once representative of the finest literary production of Latin America and easy enough for classroom use as early as the second semester of first-year Spanish. The list of authors includes many of the most significant and interesting Spanish-American authors of our time.

THE CUENTOS

Una carta a Dios	Gregorio López y Fuentes (México)
El sueño del tejedor	Alberto Guillén (Perú)
Los tres cuervos	José Antonio Campos (Ecuador)
Historia de dos cachorros de coatí y de dos cachorros de hombre	Horacio Quiroga (Uruguay)
De muerte natural	Rafael Bernal (México)
El ratoncito	Ermilo Abreu Gómez (México)
La voz	Arturo Uslar Pietri (Venezuela)
El potrillo roano	Benito Lynch (Argentina)
En las montañas	Ricardo Jaimes Freyre (Bolivia)
Contra pereza diligencia	Ricardo Palma (Perú)
La camisa de Margarita	Ricardo Palma (Perú)
La lechuza	Alberto Gerchunoff (Argentina)
El buen ejemplo	Vicente Riva Palacio (México)
Los mensú	Horacio Quiroga (Uruguay)
La Pachacha	Rafael Maluenda (Chile)
Papá y Mamá	Eduardo Barrios (Chile)

In addition there are short poems by Arrieta, Rafael Estrada, Fiallo, Bedregal, Storni, Nalé Roxlo, Balseiro, Gómez Kemp, Alberto Guillén, Lloréns Torres, Ibarbourou, Gabriela Mistral, Darío, Carrera Andrade, Chocano, and Lugones.

210 pages. With notes, exercises, and vocabulary. Price, $2.25

". . . an introduction to the best in Spanish American letters . . . has proved to be outstanding in providing worth-while material which can be read by first-year college students with understanding, with interest, and with both literary and linguistic profit."

— *Hispania*

Examination copies sent upon request

W • W • NORTON & COMPANY • INC •

101 FIFTH AVENUE NEW YORK 3, NEW YORK

MEMORIA

DEL

TERCER CONGRESO INTERNACIONAL
DE CATEDRATICOS

DE

LITERATURA IBEROAMERICANA

Publicada por

UNIVERSIDAD DE TULANE — INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Tomo de más de 250 páginas y 12 trabajos en torno al tema "El nuevo mundo en busca de su expresión"

TRABAJOS:	AUTORES:
La empresa de América y el sentido de la libertad	José María Chacón y Calvo
O homem cósmico de América	Afrânio Peixoto
Conceitos históricos da América brasileira	Gilberto Freyre
Crisis europea, cultura americana	César Barja
Americanismo y americanidad	Baldomero Sanín Cano
México en busca de su expresión	Julio Jiménez Rueda
La eternidad de España en América	Federico de Onís
La democracia en América	Alberto Zum Felde
Who speaks for New World Democracy	Henry Seidel Canby
Posición de América	Alfonso Reyes
La expresión literaria de América	Antonio Aita
La poesía hispanoamericana del presente y del porvenir	Arturo Torres-Rioseco

Contiene, además, un Prefacio de Arturo Torres-Rioseco

Discursos de los señores

John E. Englekirk — Alfred Coester
Rufus Carrollton Harris — Mariano Picón-Salas
Carlos García-Prada

Noticias sobre otros trabajos y una documentación completa del programa y de las actas del Congreso

$ 3.00 en los Estados Unidos — $ 2.00 en los demás países

Pedidos a:

MIDDLE AMERICAN RESEARCH INSTITUTE

Tulane University

NEW ORLEANS, LOUISIANA

A newly edited Spanish American classic

for intermediate reading

ALTAMIRANO'S

CLEMENCIA

Introduction, notes, exercises, and vocabulary by

ELLIOTT B. SCHERR *and*
NELL WALKER, *University of Missouri*

D. C. HEATH AND COMPANY

BOSTON NEW YORK CHICAGO ATLANTA SAN FRANCISCO
DALLAS LONDON

Panorama de las Américas

A new reader for beginners

by John ***and*** Davis Crow

henry holt

MEMORIA

OF THE SECOND INTERNATIONAL CONGRESS OF PROFESSORS OF IBERO-AMERICAN LITERATURE

An excellent collection of studies in Latin American Literature and Philology which contains contributions by many of the most distinguished scholars in the field from Latin America, Spain, and the United States. Only a limited number of copies are available.

A volume of more than 400 pages ..... $ 3.50

OTHER BOOKS ON HISPANIC SUBJECTS

Grandes novelistas de la América Hispana, with detailed biographical, critical material, and analyses of their works, by Arturo Torres-Rioseco, Professor of Spanish American Literature in the University of California ..... (cloth) 3.50

La Novela en la América Hispana, by Arturo Torres-Rioseco ..... (paper) 0.75

Don Carlos de Sigüenza y Góngora, a Mexican Savant of the Seventeenth Century, by Irving A. Leonard ..... (paper) 2.75

Spain's Declining Power in South America, the years 1730-1806, by Bernard Moses ..... (cloth) 3.00

The Civilization of the Americas, by Simpson, Beals, Priestley, Alsberg, González, Fitzgibbon ... (paper) 1.00

Essays in Pan-American, by Joseph B. Lockey .. (cloth) 2.00

Beside the River Sar: Selections from *En las Orillas del Sar* by Rosalía de Castro, translated by S. G. Morley ..... (cloth) 1.50

Sonnets and Poems of Anthero De Quental, translated by S. G. Morley ..... (cloth) 1.50

Studies in the Administration of the Indians of New Spain, by L. B. Simpson ..... Vol. I & II 1.50
Vol. III 1.75
Vol. IV In Press

AND OTHERS. WRITE FOR LIST.

ORDERS SHOULD BE SENT TO THE BERKELEY OFFICE

The University of California Press
Berkeley and Los Angeles, California

NUEVO PRECIO DE NUMEROS ATRASADOS

DE LA

REVISTA IBEROAMERICANA

Por el aumento de suscritores que solicitan los primeros números de REVISTA IBEROAMERICANA y la demanda constante de los mismos, por parte de instituciones y particulares que desean tener sus colecciones completas, se hallan a punto de agotarse los números atrasados, que previsoramente se conservaban.

En vista de ello, el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana se ha visto obligado a aumentar el precio de esos números atrasados de la REVISTA, órgano del mismo.

Los precios fijados, por ahora, a los cuatro primeros números, son los siguientes (en dólares):

Número	Estados Unidos	Otros países
1	2.75	2.25
2 y 3	2.50	2.00
4	2.00	1.50
5 y siguientes	1.50	1.00

Como es fácil advertir por dichos precios, en la venta de esos números atrasados se hacen concesiones análogas a aquellas de que disfrutan los suscritores de la REVISTA IBEROAMERICANA, fuera de los Estados Unidos.

Pedidos a:

JOHN A. CROW

University of California. Los Angeles, Cal.

MEMORIA

DEL PRIMER CONGRESO INTERNACIONAL DE CATEDRATICOS DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Publicada por

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

PREFACIO DE MANUEL PEDRO GONZÁLEZ

UN TOMO DE MÁS DE 200 PÁGINAS, $1.75

OBRAS COMPLETAS DEL MAESTRO JUSTO SIERRA

EDICION NACIONAL DE HOMENAJE

publicada por la Universidad Nacional de México

y dirigida por

AGUSTÍN YÁÑEZ

Volúmenes de que constará la edición:

I. *Estudio preliminar y obras poéticas.*
II. *Teatro y narraciones.*
III. *Crítica y ensayos literarios.*
IV. *Periodismo político.*
V. *Discursos.*
VI. *Viajes.* En tierra yankee. En la Europa latina.
VII. *El Exterior.* Revistas políticas y literarias.
VIII. *La Educación Nacional.* Artículos y documentos.
IX. *Semblanzas y ensayos históricos.*
X. *Historia de la antigüedad.*
XI. *Historia general.*
XII. *Evolución política del pueblo mexicano.*
XIII. *Juárez: su obra y su tiempo.*
XIV. *Epistolario y papeles privados.*
XV. *Apéndices. Iconografía. Bibliografía. Indices.*

Han aparecido los volúmenes IV, V, VI, VII, X, XII y XIII. Están por aparecer los restantes. La edición quedará concluída en 1949.

Pedidos a:

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

LIBRERIA UNIVERSITARIA

Justo Sierra, 16

MEXICO, D. F.

PUBLICACIONES
del
INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Biblioteca de Clásicos de América

Constituirá no sólo una selección de autores y de obras iberoamericanas, sino también una historia de la literatura iberoamericana, en cien tomos. En cada tomo, la selección literaria irá acompañada de un estudio biográfico y crítico, notas explicativas y bibliografía.

Se han publicado los siguientes tomos:

	Estados Unidos	Otros países
I. *Antología poética*, de Manuel González-Prada	2.50 Dls.	2.00 Dls.
II. *Prosas y versos*, de José Asunción Silva	2.00 „	1.50 „
III. *Cuentos*, de Horacio Quiroga	2.50 „	2.00 „
IV. *Flor de tradiciones*, de Ricardo Palma	2.50 „	2.00 „
V. *Don Catrín de la Fachenda*, de J. Joaquín Fernández de Lizardi	2.50 „	2.00 „

Colección Literaria, Series A y B

Amplia y verdadera antología de la poesía iberoamericana contemporánea, editada por Carlos García-Prada. Se publica en dos series. La Serie A es parte integrante de la REVISTA IBEROAMERICANA, órgano del *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. La Serie B se publicará en cuadernos separados. Todas las selecciones irán acompañadas de estudios y noticias biográficas y bibliográficas.

De la Serie A se han publicado:

	Estados Unidos	Otros países
I. *15 poemas*, de Porfirio Barba Jacob	.50 Dls.	.40 Dls.
II. *16 poemas*, de León de Greiff	.50 „	.40 „
III. *42 poemas*, de Luis C. López	.50 „	.40 „
IV. *17 poemas*, de Julio Vicuña Cifuentes	.50 „	.40 „
V. *35 poemas*, de Rafael Arévalo Martínez	.50 „	.40 „
VI. *36 poemas* de autores brasileños	.50 „	.40 „
VII. 22 *poemas*, de Arturo Torres-Rioseco	.50 „	.40 „

Pedidos a:

JOHN A. CROW

University of California. Los Angeles, Cal.

THE SPANISH AND PORTUGUESE TEACHERS' JOURNAL

HISPANIA

Established 1917

AURELIO M. ESPINOSA, *Editor 1917-1926;*
ALFRED COESTER, *Editor 1927-1941*

Published by the American Association of Teachers of Spanish and Portuguese

Editor, DONALD WALSH, The Choate School, Wallingford, Connecticut.

Associate Editors, WILLIAM BERRIEN, MICHAEL S. DONLAN, AURELIO M. ESPINOSA, JR., E. HERMAN HESPELT, EDDIE RUTH HUTTON, MARJORIE JOHNSTON, WALTER T. PHILLIPS, STEPHEN L. PITCHER, FLORENCE HALL SENDER.

Advertising Manager, DONALD D. WALSH, The Choate School, Wallingford, Connecticut.

HISPANIA appears four times a year, in February, May, October, and December. Subscription (including membership in the Association), $2.00 a year; foreign countries, 40 cents additional for postage. Each number contains practical and scholarly articles for teachers of Spanish and Portuguese, including helpful hints for teachers new to the field. A sample copy will be sent on request to the Secretary-Treasurer of the Association. Addres subscriptions and inquiries about membership to: GRAYDON S. DELAND, *Secretary-Treasurer*, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, Denison University, Granville, Ohio.

HISPANIA is an ideal medium through which to reach the organized Spanish and Portuguese teachers of the United Satates. For advertising rates, address the *Business Manager*.

Articles, news notes, and books for review should be addressed to the *Editor*.

A LA UNIDAD
POR LA CULTURA

AMERICA

HABANA, CUBA
DIRECCION
Y ADMINISTRACION
Paseo de Martí 116
TELEFS.: M-9665 M-3700

REVISTA DE LA ASOCIACION DE ESCRITORES Y ARTISTAS AMERICANOS

PRECIO DE SUSCRIPCION $2.00 DOLARES

An Anthology of Spanish American LITERATURE

Hespelt • Leonard • Reid • Crow • Englekirk

A wide selection of the writings of important Spanish American authors, from the colonial period to the present. Biographical and critical introductions. Complete in 1 volume, 824 pp., $5.00; in 2 volumes, each $3.00.

An Outline History of Spanish American Literature

Companion volume by the same authors, 192 pp., $1.75

APPLETON-CENTURY-CROFTS, INC.
35 West 32nd Street New York 1, New York

LIBRERIA
"CERVANTES"
DE
JULIO SUAREZ

Lavalle, 558 **Buenos Aires**

LIBROS ANTIGUOS Y MODERNOS, RAROS Y CURIOSOS, REFERENTES A LA AMERICA DEL SUR

Sección especial al servicio de NOVEDADES (Historia, Literatura, Derecho, Ciencias y Artes) en las condiciones más ventajosas

Unica agencia de la REVISTA IBEROAMERICANA, en la Argentina

OLD AND RARE LATIN AMERICAN BOOKS

FRANZ C. FEGER
17 E. 22 Street
NEW YORK 10, N. Y.

Américo Castro:
ESPAÑA EN SU HISTORIA
CRISTIANOS, MOROS Y JUDÍOS

El autor de *El pensamiento de Cervantes* ha escrito una obra de madurez, fruto de largos años de trabajo. *España en su historia* es un estudio de incalculable trascendencia, una averiguación completa de "cómo se formó y se desarrolló lo que hoy denominamos la forma hispánica de vida", desde un nuevo punto de vista que antes no había sido tenido en cuenta. De ahí la importancia que otorga a la contextura cristiana-arábigo-judía, desentrañando su influjo en el espíritu y la literatura de la España medieval.

Un volumen, lujosamente encuadernado, de 712 páginas, con láminas ..... U. S. $10.00

The ANTOLOGIA POETICA of MANUEL GONZALEZ PRADA, first in the series CLASSICS OF LATIN AMERICA to be published under the auspices of the International Institute of Ibero-American Literature, is now for sale at $2.50.

The anthology contains nearly 400 pages, is beautifully printed, carries an excellent introduction and many notes by Carlos García-Prada, and is to date the finest single volume representing the works of the famous Peruvian master.

COPIES ARE LIMITED, SO PLEASE PLACE ORDERS AT ONCE WITH JOHN A. CROW, UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES, CAL.

OBRAS POSTUMAS DE GONZALEZ-PRADA

Trozos de vida (1933) — Poemas	$ 1 00
Bajo el oprobio (1933) — Panfleto contra las tiranías militares en América Latina	0 75
Baladas peruanas (1935) — Poemas	0 50
Anarquía (1936) — Artículos sociales	0 50
Nuevas páginas libres (1937) — Ensayos	0 75
Grafitos (1937) — Epigramas	1 25
Figuras y figurones (1938) — Artículos políticos	0 75
Libertarias (1938) — Poemas	1 00
Propaganda y ataque (1939) — Artículos religiosos y políticos	0 75
Baladas (1939) — Poemas	1 50

De venta en

LA PRENSA, 245 Canal Street, New York.

Para remitir por correo, por cada libro.... 15 centavos
„ „ C. O. D. „ „ „ .... 25 „
No envíe dinero suelto por correo. — Use cheque o giro postal.

THE INTER-AMERICAN MONTHLY

A new publication devoted to reporting and interpreting life in the Americas. Edited by John I. B. McCulloch, former editor of Pan American News and The Inter-American Quarterly — and incorporating both publications.

The Inter-American Monthly is an invaluable source of timely information on politics, headline personalities, art, music, literature, trade and finance, education — comprehensive, authoritative, and realistic.

Free sample copy on request.

Subscription rates: 3 years — $7, 2 years — $5, 1 year — $3.

Special rates for classroom use.

THE INTER-AMERICAN MONTHLY

1200 National Press Bldg. Washington, D. C.

TULANE UNIVERSITY, colocada estratégicamente en la ciudad de New Orleans, se interesa vitalmente en el desarrollo de una fraternidad más cordial entre las Américas, y por medio de su departamento de español y su Instituto de Middle American Research trabaja hacia este fin. La Universidad saluda al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana como a una organización dedicada al mismo ideal, según se lee en su lema: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

THE TULANE UNIVERSITY OF LOUISIANA

New Orleans

SYMPOSIUM

JOURNAL DEVOTED TO MODERN FOREIGN LANGUAGES AND LITERATURES

Literary History.
Comparative Literature.
History of Literary Ideas.
Literature and Society.
Literature and Science.
Philology.
Original Literary Essays.
Trends in Recent Literature.
Notes.
Reviews and Appraisals.

Published twice yearly by the Department of Romance Languages of Syracuse University with the cooperation of the Centro de Estudios Hispánicos and a distinguished board of Associate Editors.

$3.00 per year. $2.00 per isue.

Albert D. Menut, Chairman Editorial Board.
Albert J. George, Review Editor.
Winthrop H. Rice, Business Manager.

Address: 313 Hall of Languages.
Syracuse University. Syracuse 10, New York.

NOTICE TO MEMBERS

PLEASE patronize our advertisers and thus contribute to the financial support of your institute. Our advertisers have splendid collections of Latin American books at prices no higher than you would pay elsewhere. When ordering from them, please mention the *REVISTA*.

THANK YOU

XUM

XUM

YUM

NUEVA REVISTA DE FILOLOGIA HISPANICA

Director:
Amado Alonso

Nápoles, 5
MEXICO, D. F.

REPERTORIO AMERICANO

Semanario de Cultura Hispánica

Director:
Joaquín García Monge

APARTADO LETRA X
S. JOSE DE COSTA RICA

Revista Nacional de Cultura

Directora:
Elisa Elvira Zuloaga

Ministerio de Educación Nacional

CARACAS, VENEZUELA

ATENEA

Revista Mensual de Ciencias, Letras y Artes

Directores:
Enrique Molina
y Domingo Melfi

Secretario:
Félix Armando Núñez

Mutual de la Armada y Ejército
SANTIAGO DE CHILE

HISPANIC REVIEW

A Quarterly Journal Devoted to Research in the Hispanic Languages and Literatures

Editors: M. Romera-Navarro and Otis H. Green

Published by
The University of Pennsylvania Press, Philadelphia 4, Penn., U. S. A.

Subscription price: $ 4.00 a year; single issue, $ 1.25